RADAR libros
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 22 DE NOVIEMBRE DE 1998 • AÑO II Nº 54



A 30 años de La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, la génesis de ese libro decisivo en la historia de la novela argentina contemporánea no es sólo el relato de una iniciación literaria sino también de las tensiones políticas que constituyen un momento clásico de la ficción argentina y una crónica de la intolerancia y la censura.*

Historia de la Traición

por Alan Pauls

1 *Querida Miss Hayworth: espero que esta carta la encuentre con buena salud, con un proyecto de cine interesante entre manos que complazca a sus admiradores. Yo soy uno de ellos, y ésta es una carta de admirador, aunque una muy especial.*

Me llamo Manuel Puig, tengo 33 años, actualmente vivo en New York. Durante 10 años trabajé en cine como asistente de dirección en Roma y París, hasta que hace 3 años empecé a tomarme en serio la literatura. Decidí entonces venir a New York, conseguí un empleo tranquilo en una compañía aérea y escribí mi primera novela.

2 En el principio era el cine. Formado en las matinées de la sala de General Villegas, el pueblo donde nació, Manuel Puig llegó a la escritura relativamente tarde, cuando las bandas sonoras de la siesta provinciana, la cinefilia voraz y el deseo homosexual ya habían pactado la alianza que definiría su perfil de artista. Con ese equipaje, mezcla de condena y de arsenal, Puig dejó la Argentina a mediados de los años 50 y se fue a Europa. Tenía poco más de 20 años; estaba convencido de que tendría éxito en el cine europeo. Recaló en Roma, en el conspicuo Centro Sperimentale di Cinematografia que dirigía Cesare Zavattini. Pero la política de la escuela, que promovía al rango de dogma la experiencia neorrealista de posguerra, no fue el contexto más favorable para su bulimia hollywoodense, sedienta de géneros, de *glamour* narrativo y de primeros planos de *stars*. "Un día dije que los rostros de la Garbo y de la Crawford eran los autores de sus films y casi me lincharon."

La sangre no llegó al río. Como antes, en Buenos Aires, había desertado de la arquitectura y la filosofía, Puig abandonó el Centro Sperimentale sin haber terminado de cursar el primer año. Liberado, viajó a París, por entonces foco de la célebre "política de los autores", que releía en tono vindicativo las tradiciones más marginales del cine americano. Lo que vio lo reconfortó: hordas de sofisticados estudiantes franceses atestaban el cine "Noctambules" para gozar, vestidos de saco y polera, de los mismos *close-ups* que había estigmatizado Zavattini. Pero es algo más tarde, en 1958 y en Londres, mientras lava platos en un restaurante y da clases de español e italiano, cuando accede a la dimensión que cambia su vida: la escritura.

3 *La novela tiene que ver con usted de una manera especial. Para mi sorpresa, en diciembre del año pasado fue la gran candidata a ganar el premio "Biblioteca Breve", el más importante de España, concedido por la editorial de vanguardia Seix Barral de Barcelona. De inmediato el editor me pidió los derechos para publicar la versión española, y Einaudi de Roma y Gallimard de París hicieron otro tanto para las respectivas traducciones. Hamish Hamilton de Londres también parece estar interesada.*

4 Lo primero que escribe es un guión de cine, *Ball cancelled*, "en el inglés loco de la revista *Photoplay*" y en pasado, contrariando el clásico presente de la escritura para cine. Puig debuta en la ficción con un melodrama que cruza a Douglas Sirk con José Bianco: David, su protagonista (que tiene la edad del guionista), vuelve a la casa de campo donde diez años atrás, cuando era un adolescente enfermizo, se inició en el arte de desintegrar familias. La historia es clara, eficaz; su sentimentalismo, algo impersonal, acata todos los cánones del género. Es más una obra de espectador que de guionista: tiene la fidelidad y el escrúpulo de un ejercicio de estilo, y también su aburrida distancia. Ese carácter discipular se deshace un poco en *Summer Indoors* (1959), su segundo guión, también escrito entre platos y ollas sucias pero esta vez en Estocolmo. Ambientado en Lucerna (Suiza), en un extraño decorado de azafatas y pilotos de avión, es un ensayo de retórica brillante, que recrea la chispa afilada y tal vez pomposa de las comedias americanas de los 40. Hay una mujer cínica (Lilla) que termina enamorándose; otra (Cinthia), enamorada pero pianista, que lo pierde todo por una ciega ambición musical, y un hombre, Rick, que va y viene entre ellas. Puig vuelve a escribir en pasado ("El timbre sonó estridente en el silencio de la mañana...") y en inglés, "la lengua del cine". Pero cada tanto, como si algo lo distrajera, intercala frases o diálogos que parecen venir de un planeta remoto, donde todavía se habla castellano.

Puig, insatisfecho, vuelve a Buenos Aires y decide explorar la veta argentina. El resultado es un tercer guión, *La tajada* (1960), fábula socio-sentimental que sigue la trayectoria cambiante de dos advenedizos –una actriz, un funcionario político– entre el gobierno de Farrell y los esplendores peronistas. Por primera vez escribe en castellano y en presente, y sus personajes, que se han dado cuenta, canjean el encanto internacional por los estereotipos del imaginario populista. Sólo que el castellano de *La tajada* sigue siendo una lengua de cine (Puig, tal vez pensando en Almería, la llama "la lengua del western", pero en rigor es la jerga endomingada del cine argentino de los 50): el idioma instrumental de un guionista que, hastiado de su propia versatilidad, ya busca ser (y escribir) otra cosa.

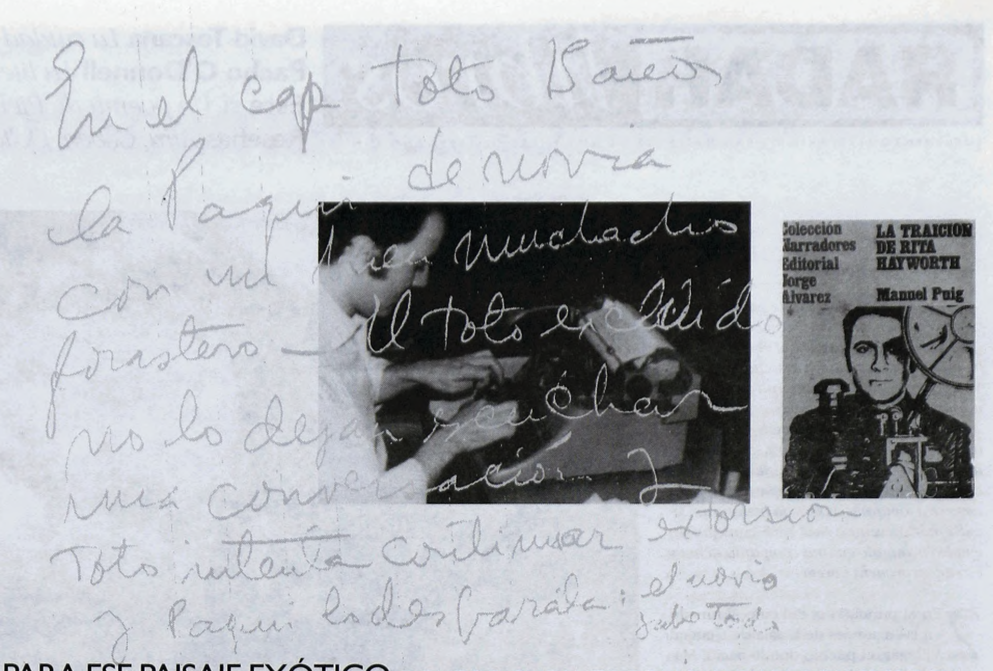


ESTE SÍ

Pier Paolo Pasolini nació en Bologna en 1922 y murió asesinado en Ostia en 1975. Quienes lo amaron –quienes lo aman– no dejan de sospechar que fue víctima de una conspiración. Pasolini había sido perseguido, enjuiciado y odiado a lo largo de su corta vida, en nombre de todas las ortodoxias. En sus últimos meses había insistido en denunciar las conexiones entre el Vaticano y la mafia. Su estatura como intelectual es comparable a la de Gramsci. Sus películas son un hito en la historia del cine. Pero es en el poema donde Pasolini se encuentra más tempranamente con los problemas de todo gran artista. En 1942 publica su primer libro, *Poesía en Casarsa*. Delfina Muschietti ha traducido admirablemente al español sus poemas. De su prólogo a *La mejor juventud* (Buenos Aires, La marca, 1996), las siguientes palabras: "la voz del poema, como el conflicto, arrastra el murmullo de lo clásico, con una perfección formal que la acerca a la tradición de los poetas griegos y latinos, que Pasolini admiraba y traducía; y al deslumbramiento del fin del Medioevo y principios del Renacimiento: el Dante y Masaccio. Porque la voz clásica en Pasolini, que se escucha con una plasticidad elegante y sumamente esteticista, se contamina o se corre hacia una voz primitiva, brutalmente dionisíaca y a la vez brutalmente ascética, desesperada, que el poema lee en fuertes contrastes de luz y sombra, en el perfil casi pétreo que imprime la pintura de Masaccio o Piero della Francesca en los films y en la poesía de Pasolini". El poema que transcribimos está incluido en *Poesía en forma de rosa* (1961-1964).

Fragmento epistolar al muchacho Codignola

Querido muchacho, sí, de acuerdo,
encontrémonos,
pero no esperes nada de este encuentro.
A lo sumo, una nueva desilusión, un nuevo
vacío: de esos que hacen bien
a la dignidad narcisista, como un dolor.
A los cuarenta años estoy como a los diecisiete.
Frustrados, el cuarentón y el adolescente
se pueden encontrar, seguro, balbuceando
ideas convergentes, sobre problemas
entre los que se abren dos decenios, una vida
entera,
y que, sin embargo, aparentemente son los
mismos.
Hasta que una palabra, salida de las gargantas
inseguras,
árida de llanto y ganas de estar solo,
revela la irremediable disparidad.
Y, juntos, tendré que hacer también de poeta
padre; y entonces, me replegaré sobre la ironía
–que te avergonzará: porque el cuarentón resulta
más alegre y joven que el adolescente,
ahora, dueño de la vida.
Además de esta semblanza, de estos trazos,
no tengo otra cosa para decirte.
Soy avaro, lo poco que poseo
lo tengo apretado al corazón diabólico.
Y los dos palmos de piel, entre el pómulo y el
mentón,
bajo la boca torcida a fuerza de sonrisas
tímidas, y el ojo que ha perdido
su dulce, como un higo ácido,
te parecerían el retrato
mismo de aquella madurez que te hace mal,
madurez no fraterna. ¿En qué puede servirte
un coetáneo simplemente entristecido
en la delgadez que le devora la carne? Lo que
ha dado, dado está; el resto
es árida piedad.



PARA ESE PAISAJE EXÓTICO, DONDE EL ENCANTO DE LAS MAGIAS LOCALES PROCURABA VOLVER LEGIBLE LA VÍA LATINOAMERICANA AL SOCIALISMO, NADA MÁS EXCÉNTRICO, EN EFECTO, QUE UNA NOVELA POLIFÓNICA COMO *LA TRAICIÓN*, QUE NARRABA EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN (SUBJETIVO, ARTÍSTICO, PERO TAMBIÉN POLÍTICO) DE UNA "LOCA".

Ball cancelled y *Summer indoors* fijan un cierto archivo Puig: la repetición cinefílica, la pasión por el Código, el potencial narrativo de las formas menores (el diario íntimo, los epistolarios), la perturbadora fuerza del sigilo femenino. Pero *La tajada*, como de soslayo, ya desliza algún atisbo del nuevo horizonte al que Puig, acaso sin saberlo, está empezando a asomarse. Hay una mención *oral* de Rita Hayworth ("Ayer la vi a la Rita Jáivor en *Carmen*, con dos peinetas a los costados, divina estaba", dice un personaje), y el modo en que hablan ciertos personajes femeninos aparece definido así: "con típico acento de chica de sociedad de los años del 40, es decir lento y escandido, con súbitas desapariciones de consonantes". El ojo de Puig ya no tiene mucho que aprender. Ahora es el turno de su oreja.

Está por cumplir 30 años, vuelve a Roma, compra la Olivetti Lettera que lo acompañará toda su vida. Tropieza, desencantado, con la opinión que los guiones despiertan en sus amigos. Más *realidad*, le piden. Le sugieren que trabaje sobre personajes verdaderos. Puig entra en crisis: "Me di cuenta que todo era un gran error. Que lo que yo quería era prolongar horas de espectador infantil. Lo único que estaba haciendo era reescribir alguna película que me había impresionado mucho". Quiere ir más lejos, pero ¿con qué? De todas las lenguas que maneja no hay una sola que le sirva. ¿El castellano? "Lo despreciaba olímpicamente: era el idioma del cine subdesarrollado". En 1962, empieza a balbucear un guión sobre su familia y su pueblo natal en los años '40. Los problemas se multiplican: "No sabía cómo describir a los personajes, no encontraba el vocabulario". Todo se le resiste, pero aun en el forcejeo una rara lucidez "técnica" destella: "¿Escribir en tercera persona? Eso era la lengua castellana en su estado puro de artículo de importación". La crisis merodea peligrosamente la catástrofe: Puig, que carece de lengua literaria, reclama para sí una que sea, además, *intraducible*. Tiene dos opciones: inventarla, hacerle un lugar para que aparezca. Pero mientras busca esa lengua, en el camino, encuentra otra cosa, algo más nimio, más microscópico, más material, algo que sólo un oído absoluto como el suyo podría llegar a percibir. Puig encuentra una *voz*. "De pronto, la voz de una tía apareció claramente. Podía recordar con exactitud lo que había dicho veinte años antes. Se suponía que la descripción de mi tía tenía que ocupar una página: ¡ocupó 20!"

Gracias a José Amícola y su equipo de investigadores de la Universidad de La Plata, que exhumaron éste y muchos otros papeles póstumos de Puig*, ahora podemos ser exactos. Las páginas fueron 26, dactilografiadas en papel carta, con un doble título escrito en birome: arriba, "Pájaros en la cabeza" (en mayúsculas de imprenta); abajo, "La tía 'Clara'". El texto, un monólogo largo y sin pausas, sembrado de alardes dialectales ("pachugando", "frangollar"), tiene aún la impronta de un exorcismo autobiográfico: Puig transcribe episodios, situaciones y climas de su novela familiar, usa nombres reales, maneja claves de entrecasa, se excede en el color local, duda y se corrige. Pero en ese primer rapto de xenoglosia ya puede oírse toda la novela que vendrá: el pueblo natal, polvoriento y seco, "que decían en la provincia de Buenos Aires pero estaba casi en La Pampa"; la ley de la habladuría, con sus regueros de chismes y de traiciones; el pequeño Toto, antihéroe pollerudo, enano, astuto, maniático del cine "y de todo lo que sea funciones"; el amor estrábico de los padres (madre débil y concesiva, padre ajeno, inaccesible). "Pájaros en la cabeza" no es una mera efusión expresiva; es un acontecimiento fundacional. Además del "mundo" de la novela, lo que este texto emplaza, con una instantaneidad que da vértigo, es ante todo el *dispositivo* literario de *La traición de Rita Hayworth*, y también el programa general de la literatura de Puig: el destino del nombre y la música de la voz, la interioridad como inmediatez social, la novela como máquina de restar, una literatura que se hace deshaciendo la literatura. *La traición* está en marcha. Escribirla le llevará tres años: "con los de mi niñez, los más felices de mi vida".

5 *La historia transcurre en Argentina (1933-48) y atañe a un chico de un pequeño pueblo de las pampas, donde el único contacto real con el mundo es la ficción de las películas. El chico recién empieza a vivir cuando las luces de la sala se apagan y los nombres de las estrellas aparecen en la pantalla. Y esas estrellas pasan a formar parte de sus conflictos.*

Usted aparece mencionada en el capítulo 5; es una aparición breve pero extremadamente importante, dado que marca el momento crucial de la relación del chico con su padre. Este hombre parece siempre desinteresado de su hijito, absorto como está en perturbadoras cuestiones de negocios, pese a los intentos que el chico hace por capturar su atención. El capítulo 5 es el gran punto de giro de la novela, porque es allí donde el chico deja de buscar a su padre y empieza a tratar de reemplazarlo por otra imagen paterna. El desarrollo es éste: el chico siempre va al cine con su madre, su padre se niega a acompañarlos ya que no puede concentrarse en la película, obsesionado como está por sus preocupaciones financieras. Pero en el capítulo 5 va a ver Sangre y arena *con su mujer y su hijo y disfruta de la película y de la nueva estrella (usted misma) tremendamente. Promete que volverá al cine más a menudo. Para el chico es un momento de felicidad y satisfacción. Pero el padre no cumple su promesa y el chico se resiente al punto de rechazarlo definitivamente. Rechaza a su padre y todo lo que él representa; simbólicamente, el chico se resiente por la atracción que su padre siente hacia Rita-Doña Sol, que en la película traiciona a Juan Gallardo. Y el hecho de que Rita-Doña Sol sea malvada pero bella al mismo tiempo confunde al chico aún más.*

6 Puig termina de escribir *La traición de Rita Hayworth* en febrero de 1965. Despunta el *boom* de la literatura latinoamericana: amparada en el realismo mágico, *mot d'ordre* del progresismo esotérico, la nueva doxa prescribe que los nativos vuelen y las lluvias duren trescientas páginas. Puig, menos lírico, prefiere volar a Tahití por Air France (la compañía para la que trabajó en Nueva York, y cuyo papel membretado usará en febrero del '66 para escribir la carta a Rita Hayworth) y pasar unas vacaciones sin nubes. El buen tiempo, sin embargo, no durará mucho. Como gran parte de la obra de Puig, *La traición* es un libro extemporáneo y desubicado, y la historia de su publicación está plagada de equívocos y de sospechas. Por razones generacionales, pero sobre todo por la naturaleza de su práctica literaria, Puig no forma parte de *Los Nuestros*, como bautizó Luis Harss, en un libro célebre, al elenco de luminarias que encabezaron el auge de la ficción latinoamericana a mediados de los años '60. Para ese paisaje exótico, donde el encanto de las magias locales procuraba volver legible la vía latinoamericana al socialismo, nada más excéntrico, en efecto, que una novela polifónica como *La traición*, que narraba el proceso de construcción (subjetivo, artístico, pero también político) de una "loca". ("Toto *c'est moi*", declararía el autor en 1981 a la revista gay *Masques*.) Las afinidades electivas de Puig son otras: el Severo Sarduy de *Gestos*, el Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*. Una periferia heterodoxa y marginal, con un pie en la sensibilidad de la vanguardia pop y otro en la orilla incipiente de la política gay (Muchos años después, tras la muerte de Puig, en 1990, Néstor Perlongher y el mismo Cabrera Infante, entre el duelo y la risa, corroborarían esa posición inadecuada y esas alianzas; Perlongher, evocándolo, trajo a colación una cita de la mulata que protagonizaba *Gestos*: "Lo primero para hacer la revolu-

ción es ir bien vestida"; Cabrera Infante, a su vez, reveló una lista que le había dado Puig a fines de los '60, suerte de casting sarcástico en el que "Carpentier era Joan Crawford; Cortázar era Heddy Lamarr, tan helado y remoto; Vargas Llosa era Esther Williams, tan disciplinada; Carlos Fuentes era Ava Gardner, y García Márquez era Elizabeth Taylor, tan lindo rostro y tan feo cuerpo"). *Boom, camp, pop, gay*: más estridentes o más asordinadas, abriéndose paso en un contexto de dictaduras políticas, esas consignas culturales definen la geopolítica literaria en la que la primera novela de Manuel Puig buscará salir a la luz pública.

7 *El título de la novela es* La traición de Rita Hayworth. *Se lo sugerí a la editorial con bastante timidez, pero a todo el mundo pareció gustarle de inmediato. Los entusiasma mucho su carácter pop-art, etc. Antes que nada, me gustaría asegurarle que su nombre está usado en el título sólo como un símbolo de la seducción de la pantalla, y que la novela de ningún modo se mete con su vida personal ni pretende evaluarla como actriz. El señor Barral también mencionó que se había encontrado con usted en Barcelona y que le pareció una persona encantadora y que no pondría objeciones a algo como esto.*

8 A mediados de 1965, Puig, que carece de contactos en el mundo literario, le muestra el manuscrito de *La traición* a Néstor Almendros, el director de fotografía cubano, de quien se había hecho amigo en el Centro Sperimentale de Roma. Almendros, a su vez, se lo pasa a Juan Goytisolo, un escritor ya consagrado, que se entusiasma y presenta la novela a su editor en Barcelona. La censura franquista objeta "palabrotas" (la palabra es de Puig), cierto clima sexual, la "crítica implícita del sistema" que encierra el manuscrito. Puig vuela a Barcelona y se encuentra con Carlos Barral para negociar. "Fue un desastre", contó después en "Loss of a readership", una intervención de 1984 incluida en la revista *Index on Censorship*, cuya versión póstuma –"Censuras y rencores"– apareció en **Página/12** en diciembre de 1993: "Nuestros estilos personales entraron en colisión, ya que él estaba vestido como un dandy y yo, en cambio, simplemente no estaba desnudo. Además él era rico, tenía clase y era comunista; yo era de hábitos frugales y tan sólo socialista". Pero el conflicto no se reduce a un choque de *looks*. En un momento, fatalidad coyuntural, hablan de Cuba, cuya experiencia es el centro velado del imaginario del boom latinoamericano. Puig, con poco tacto, declara que admira el experimento pero deplora "errores como los campos de concentración para intelectuales no castristas y gays y, sobre todo, la imitación del modelo soviético en algunos aspectos de las libertades civiles"; y luego acusa "a los intelectuales de hacer turismo gratis en Cuba para adular a Castro en lugar de practicar una crítica constructiva". Puig, que ignora que Barral acaba de volver de La Habana, termina de cavar su propia fosa. *La traición* no se publica. "Un año más tarde", escribe en "Censuras...", "la razón esgrimida fue 'Prohibido por la censura', lo que no era cierto (...). Fue un asunto extrañamente barajado en lo que concierne a factores ideológicos. Franco no tuvo enteramente la culpa". Con todo, tal como Puig le escribe a Rita Hayworth en febrero de 1966, la novela resulta finalista en el concurso organizado por Seix Barral. Mario Vargas Llosa, uno de los jurados, defiende a Juan Marsé, el candidato catalán, y amenaza incluso con retirarse del concurso si el premio termina en manos de "ese argentino que escribe como Corín Tellado".

9 *Bueno, Miss Hayworth, me ha dado usted grandes emociones y placeres desde Doña Sol, con sus Gildas, sus Sadies, sus Irenas, sus Annes, y yo no le he dado nada. Y ahora vuelvo a pedirle que dé su consentimiento para publicar el libro con el título propuesto.*

10 En 1967, con *La traición* aún inédita, Puig vuelve a Buenos Aires después de once años en el extranjero. Cambia la dictadura de Franco por la de Onganía, y al "dandy" Barral por el legendario Paco Porrúa, director de la editorial Sudamericana. Editor de García Márquez, de Cortázar y de Onetti, Porrúa se interesa por la novela y decide publicarla. En "Censuras...", Puig recordaba las peculiares condiciones de la represión cultural bajo el Onganiato: "Aparentemente los editores eran libres de vender cualquier cosa, pero si algún oficial del gobierno militar o de donde fuese tenía objeciones contra el libro, éste podía ser confiscado por subversión contra las autoridades o por pornografía o por lo que fuera, y entonces se encarcelaba a cuatro personas: al autor, al editor, al impresor y al librero que había vendido el libro". El "valiente" Porrúa, como lo llama Puig, ignora cualquier supervisión y envía el manuscrito a la imprenta. Las primeras galeras de *La traición* vuelven intactas. En las pruebas siguientes, sin embargo, un linotipista sensible, alarmado por ciertas obscenidades (en "Loss of a readership", Puig, que habla en inglés, las llama *four-letters-words*), suspende la impresión y, con el afán de "proteger a su patrón de la cárcel" (Puig *dixit*), somete el texto al examen de un superior. Una vez más, la publicación de la novela queda trunca.

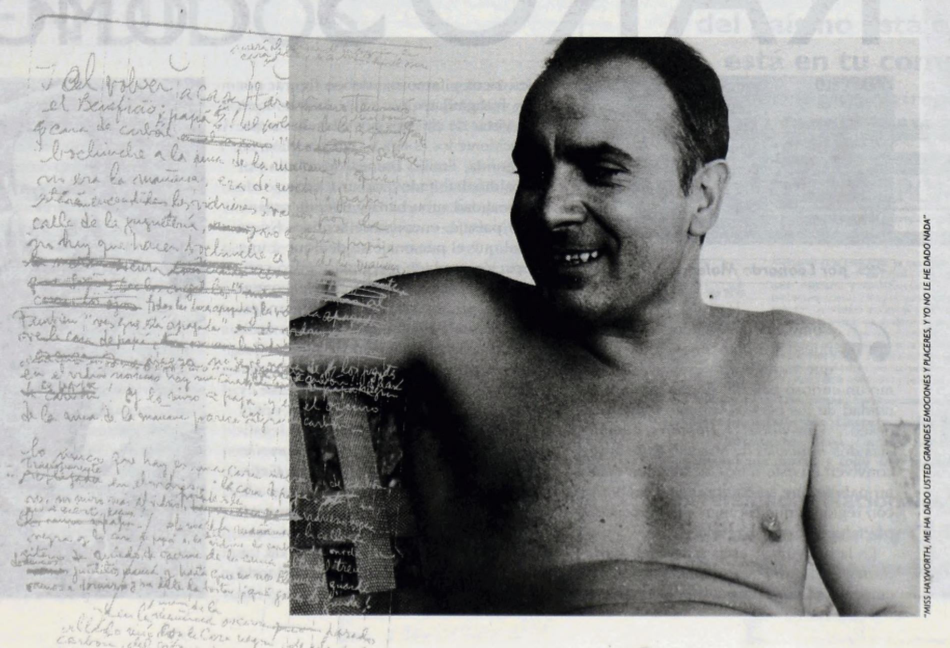
Un año después, mientras Gallimard prepara la traducción francesa (el diario *Le Monde* elegiría a *La traición* como uno de los mejores libros extranjeros de 1968-1969), el manuscrito de Puig aterriza en las precarias oficinas de la editorial Jorge Alvarez. "Bien conocido por su independencia de juicio", como lo describe Puig, el editor es también un partero prolífico y perspicaz de la nueva literatura argentina. *La traición de Rita Hayworth* aparece por fin en 1968, "cuando todos esperaban", dice Puig, "que el libro fuera confiscado por la policía". Falsa alarma. El libro (326 páginas extraordinarias, hoy tan contemporáneas como entonces) sale, cosecha críticas tibias, se vende poco. En 1984, con persistente amargura, su autor se queja de que nadie haya notado su aparición. Lo desdicen los fervores de Emir Rodríguez Monegal, de Sarduy, de Goytisolo, que ya figuran en la contratapa de la segunda edición –1969–, un extenso ensayo admirativo de Ricardo Piglia ("Clase media: cuerpo y destino") y también, *last but not least*, los habitantes de General Villegas, que sin mayor esfuerzo se reconocen, indignados, bajo los nombres de ficción que les endilgó el escritor.

Es él, Puig mismo, el que aparece en la tapa de la edición de Jorge Alvarez. Un poco velado por el registro deliberadamente imperfecto de la impresión, mira a alguna parte (no a la cámara), semisonriente y receloso, amparado por un proyector de cine que tiene el mecanismo a la vista.

11 *Estoy enviando una copia de esta carta al Sindicato de Actores en caso de que la dirección de Cienaga no sea correcta. Estaré esperando su respuesta ansiosamente. La publicación tendrá lugar en septiembre. Gustosamente iría a Los Angeles para reunirme con usted el mes que viene y mostrarle el manuscrito y las páginas que la mencionan.*

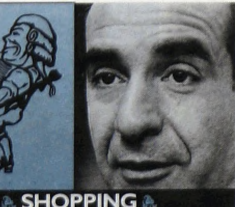
Con mi admiración y mis mejores deseos,
Manuel Puig

* La carta de Puig a Rita Hayworth, los tres guiones cinematográficos, una versión de "Pájaros en la cabeza" y muchas otras bambalinas jugosas de la escritura de Puig aparecen en el libro *Manuel Puig/Materiales iniciales para "La traición de Rita Hayworth"*, José Amícola (comp.), La Plata, edición especial de la revista *Orbis Tertius*, 1996



"MISS HAYWORTH, ME HA DADO USTED GRANDES EMOCIONES Y PLACERES, Y YO NO LE HE DADO NADA"





SHOPPING

Marcelo Cohen, autor de *El oído absoluto* y el recientemente publicado *Hombres amables*, recorre Librería Fausto.

Un rato antes, en un bar de Talcahuano y Corrientes, Cohen explica por qué no eligió una librería de viejo, como a él le hubiera gustado: "Trato de no entrar porque los libros están muy baratos y se encuentran muy buenas cosas: son las librerías que más estimulan la ansiedad. Encontrás algún libro raro y decís 'Este libro siempre lo quise leer'. Y en definitiva es un libro más que se superpone a las pilas que cada uno tiene esperando".

En lo que debe haber sido uno de las últimas incursiones en librerías de viejo, el autor de *El país de la dama eléctrica* encontró *Hielo* de Anna Kavan, una novela que había leído y traducido hace mucho tiempo. "Creo que Kavan es una de las escritoras que más se acercó a entender el fondo de lo kafkiano, aunque el de *Hielo* es un personaje totalmente distinto. Es una novela sobre un mundo congelado, de un fin de mundo por congelamiento ligado a una historia de amor alucinante: la persecución de una muchacha por el narrador en medio de ese mundo donde va avanzando el hielo se convierte en una metáfora del congelamiento de los sentimientos. Es una novela terriblemente perturbadora, angustiante y con bastante suspenso. El tipo de libros que entrás y comprás cuatro para regalar."

Ya en *Fausto*, recorriendo la mesa de ensayos, el autor de *Inolvidables veladas* reflexiona: "Hasta mediados de los ochenta, si uno seguía algunas colecciones (el libro de bolsillo de Alianza, la colección de ensayo de Anagrama, o en su época Fabril, Sudamericana, Lumen o Tusquets) le parecía que tenía una visión de lo que estaba pasando en el mundo. Uno tenía la sensación de que se mantenía al día. Ahora es absolutamente imposible". Y enseguida baja la vista y encuentra el primer tomo de *El hombre sin atributos* de Robert Musil, que utiliza para graficar su teoría. "*El hombre sin atributos* es Musil, es Austria, es Viena, es el mundo de la Viena de principios de siglo, la disolución del imperio austro-húngaro. E inmediatamente salen otros escritores alrededor, como Joseph Roth que debe estar por acá, editado en Siruela, y uno se da cuenta de que se puede pasar dieciocho años estudiando la cultura vienesa. Entonces, o se encuentra un filón y se lo sigue hasta que uno se harta y se convierte en experto en algunos saberes diminutos, o se deja llevar absolutamente por la diletancia sin el menor sentimiento de culpa."

En la mesa de al lado, donde se mezclan libros de new age con los de religión, y los libros de taoísmo están a cincuenta centímetros de los de Confucio, el autor de *Insomnio* prefiere detenerse a mirar. "*Los cuatro libros clásicos* de Confucio es un libro extraordinario que deberían leer los políticos. Confucio era un tradicionalista jerarquizante: la sociedad tenía que estar muy bien organizada y los gobernantes tenían que ser de una moral a toda prueba." Enseguida encuentra *Budismo Zen* de Daisetz T. Suzuki: "Es una buena introducción a lo que ha hecho el budismo contemporáneo con la herencia de veinticinco siglos de pensamiento budista. Este tipo sitúa el problema en el presente, fundamentalmente tratando de eliminar la dualidad entre sujeto y objeto". Un rato después, cuando ya recorrió toda la librería, Cohen se despide en la puerta y vuelve a entrar, porque vio un libro de J. R. Wilcock que se quiere llevar. El libro en cuestión –puede verse a través de la vidriera mientras lo compra– es *Hechos inquietantes*.

P. M.



CONFIESO QUE NO HE LEÍDO

Torcuato Di Tella, sociólogo e historiador, reflexiona sobre sus lecturas pendientes.

En un primer momento, a la hora de las confesiones, Torcuato Di Tella dice que la mayor culpa la siente cuando piensa en no haber leído aún *La guerra y la paz*, de Leon Tolstoi. "Siempre he tenido cierta curiosidad por leerlo", arriesga, pero el interés parece decrecer a medida que pasan los segundos. "La verdad es que no tengo una curiosidad muy especial pero siempre me pareció que era un libro que mucha gente menciona", aclara. Y comienza a enumerar los motivos de su elección. "Hay algunos autores rusos que me gustaría haber leído, como Fiodor Dostoievski –de quien en realidad he leído algunas cosas–. Pero me hubiera gustado recorrer más sistemáticamente su obra, aunque no espero una gran revelación de sus libros."

Lo que escuchó de *La guerra y la paz* es muy poco: "Me parece una especie de novela histórica. Leerlo me permitiría el conocimiento de un autor y de una perspectiva rusa de la que, en general, tengo poca información. Eso es lo principal, no tengo ningún otro motivo y, en este momento, no es que lamente particularmente no haberlo leído", dice el autor de *Torcuato Di Tella, Industria y política* donde relata, a través de la vida de su padre, la situación social, política y económica durante la primera mitad del siglo en la Argentina.

El interés por Tolstoi se desplaza cuando Di Tella recuerda otros autores abandonados. "Después hay otros autores como Thomas Mann, de quien no he leído prácticamente nada, o creo que he leído un fragmento de *La montaña mágica*. Yo había empezado a leerlo de joven y después nunca terminé. En este momento tengo medio muerto el interés que yo tenía de adolescente por este libro. Después se me traspapeló y nunca hice ningún esfuerzo para comprarlo de nuevo. Me gustaría completar eso de Thomas Mann."

¿Los motivos para abandonar por completo a Mann? "No tuve tiempo, era muy joven y después me pasaron otras cosas. Fui a estudiar a otro lado y lo fui dejando." Pero todo puede cambiar: "Pensándolo bien –reflexiona el autor de *Historia de los partidos políticos en América Latina*– me interesa mucho leer *La montaña mágica* por ese elemento que plantea de un poquito de mística y de simbología y de cierto ascetismo en la vida como proyecto. Me interesaba mucho más de adolescente, pero ahora me sigue interesando. Me decidiría antes por Thomas Mann que por *La guerra y la paz*. La novela de Tolstoi la elegí en principio porque como todo el mundo la menciona pienso que, bueno, alguna vez tendría que leerla. Pero en el fondo no me interesa. Me interesaría completar *La montaña mágica* pero no tengo en este momento tiempo para hacerlo".

El sociólogo dice que cuando elige ficción, prefiere la lectura de narrativa latinoamericana y que, más que nada, se dedica a estudiar cosas de sociología y mucho de historia. "Leo historia como si se tratara de novelas, pero igual me sirve para la profesión, como sociólogo e historiador." Con respecto al libro de Mann, aunque lo haya elegido como falta, su conciencia no se desespera. "No me planteo tener que leerlo. A lo mejor algún día lo hago", dice Di Tella. "A lo mejor ahora que he dicho estas cosas tal vez me veo obligado a leerlo".

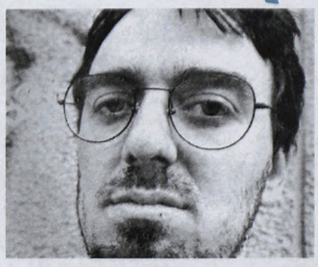
P. M.

LA CAÍDA

Damián Tabarovsky
Kafka de vacaciones

KAFKA DE VACACIONES
Damián Tabarovsky
Beatriz Viterbo
Rosario, 1998
38 págs. $ 7

por Martín Schifino



Hace siete años, bajo el ominoso título de *Cómo ser Rimbaud*, Cesar Aira murmuró unas charlas cuyo asunto, el poeta maldito, sirvió en realidad de excusa al *quid* de otra cuestión, las ideas literarias del orador. Por entonces Aira ya había escrito las novelas más inteligentes de su generación (*Ema, la cautiva*; *La liebre*; *Canto castrato*; *Una novela china*) y empezaba a buscar una estética de lo breve, una literatura a todas luces veloz. La pesquisa expuesta en aquellas charlas parecía aguda y distendida. Debía entenderse la escritura como una suerte de pensamiento en acto, o dicho de otro modo, como una forma de la acción de pensar (sí, esto ya lo había dicho Goethe, en *Fausto*, y los surrealistas, pero nadie es original). Nada de proyectos, entonces, nada de penosas correcciones, adiós a la mismísima idea del trabajo literario: sólo el equivalente artístico de la burguesía se ocupaba de esas cosas. Aira, por su lado, perseguía un mito personal: el del escritor instantáneo, el de la literatura sin mediaciones.

Esta actitud desenfadada, que va a contrapelo de casi todos los postulados novelísticos y que, para quienes no poseen la velocidad mental de Aira, puede resultar tan inédita como impracticable, creó una ristra de imitadores, salteadores y latos saltimbanquis literarios. Con *Kafka de vacaciones*, Damián Tabarovsky se inscribe en los tres grupos. Como imitador, utiliza la inmediatez, la indefinición genérica y, aunque no la velocidad, la brevedad de su modelo. Ya como salteador, hace propia la estética del *nonsense*, convoca a un narrador-alter-ego que es sociólogo como él mismo y que escribe frases del estilo de: "Soy la pura potencialidad" (aclaremos que dos palabras del vocabulario aireano son *puro* y *potencia*; se ve que Tabarovsky necesitaba una más fea, de ahí: *potencialidad*). Como saltimbanqui, en fin, escribe el resto del... digamos texto.

La fábula es de una vacuidad insigne, pero ahí va: un hombre se lamenta ante el lector por haber perdido a su amada, "Kafka", quien a las cinco páginas resulta ser una perrita (el hombre se da cuenta al mismo tiempo que el lector), una perrita con inclinaciones lésbicas, que ha huido con otra perrita; el hombre analiza su amor, cae en la sociología humana y animal, y finalmente se desvanece entre su propia verborrea; la perrita toma entonces la posta de la narración y cuenta otra versión –opuesta, obvio– de la relación amorosa. Fin. Uno podría condonar la fábula, quizás, si a su altura no estuviera el estilo. Ejemplo de frase tabarovskiana: "En realidad nunca tomé demasiado café, o para ser sincero nunca en mi vida tomé café... no le conozco el gusto, ni siquiera el olor... el olor del café me da náuseas, jaqueca, acidez... su mero nombre me irrita, me pone de mal humor...", así durante treinta páginas, oración tras oración acribillada con esos tres celinescos puntitos (que ya eran bastante molestos en Céline, dicho sea de paso). Mejor no mencionar errores gramaticales como "alcanzaría con que la pelotita pase".

Cuando un lector se cruza con un libro así, hace su aparición una de las preguntas más viejas de la humanidad. ¿Qué quiso decir el autor? Por mi parte, confieso ignorarlo. Una vez apartados las ridículas autocitas y los jueguitos de taller literario (citar un bolero, una canción de LaurieAnderson, parafrasear el texto *assez* de Beckett), *Kafka de vacaciones* se desvanece en el aire. O casi. Porque en toda su prosa resuenan dos riesgos: el de querer hacer propia una estética ajena; el de anteponer la teoría (airiana, en este caso) a la práctica de la escritura. Tabarovsky haría bien en recordar –y releer, o leer– todo lo que escribió Aira antes de iniciar una escritura intempestiva e instantánea. Mientras tanto puede ir formulándose la pregunta que abre *Kafka de vacaciones*: "¡Cómo pude caer tan bajo!".

La rea



LA MENDIGA
César Aira
Mondadori
Buenos Aires, 1998
168 págs. $ 13,50

por Daniel Link

La literatura de César Aira (y las ideas sobre la literatura que vindican, sobre todo, sus novelas) es sencilla como los elementos *naturales* (de hecho, una de las preguntas más habituales en las páginas de Aira es qué cosa es lo natural y, por lo tanto, qué cosa es la cultura, su contrario). El siguiente párrafo de *La mendiga* es una ilustración perfecta del *dispositivo Aira* para contar: "A todo esto, como era malísima estudiante, se llevó todas las materias en primer año, dio mal todos los exámenes, y repitió. La segunda vez, por una serie de golpes de suerte, logró pasar, llevándose previas... Si en Primero había hecho algún esfuerzo, en Segundo se tiró al abandono más completo. Su cabeza se cerró a todo conocimiento nuevo, con el movimiento lento pero definitivo de una concreción natural. No había nada que hacer por ese lado, como no hay nada que hacer con el cielo o con el mar". Aira es uno de los pocos narradores argentinos profundamente *interesados* por el presente y sus formas: la escuela, un Pumper Nic, un kiosco de diarios de barrio, una obra en construcción, un gimnasio, un hotel sindical de vacaciones, lo más inmediatamente *perceptible* como la realidad cotidiana, lo que cualquier habitante de Buenos Aires puede reconocer como su propia cotidianidad. De eso se parte para llegar a otro lado, en este caso: el cielo, el mar, el arte.

El dispositivo Aira está armado para dar cuenta de la totalidad de lo real pero gracias a esa operación mágica (la escritura), lo real es procesado hasta volverse otra cosa; no cualquier cosa, sino *la literatura*. Y la forma para dar cuenta de la totalidad de lo real es la acumulación, porque Aira no es un escritor realista aun cuando reproduzca el ademán balzaciano (en un senti-

RAROS, COMO EN

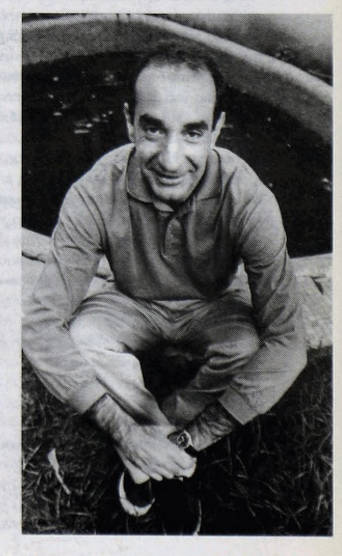


HOMBRES AMABLES
Marcelo Cohen
Norma
Buenos Aires, 1998
322 págs., $ 19

por Leonardo Moledo

"Como un cuerpo con un súbito hueso de más, como una goma que ya no borra sin manchar", como un curioso paisaje "donde la espontaneidad de los hechos supera el vigor del deseo", *Variedades* y *Hombres Amables* –las dos *nouvelles* de Marcelo Cohen que conviven en este libro– se suceden como un paisaje que se comprende a medias y con regiones que escapan a la percepción por falta de categorías adecuadas.

En la primera de estas *nouvelles*, *Variedades*, una pareja es contratada por una empresa para sustituir a un par de personajes, ricos y famosos; deben figurar por ellos, fotografiarse por ellos, intervenir en las revistas de chismes por ellos, hasta que un accidente los obliga a vivir por ellos; en la segunda, Emilio Dainez deambula por un baldío habitado por una especie de marginalidad suburbana y trata de organizar el paisaje, encontrarle sentido. No es casual que el personaje se dedique a una ocupación también marginal y poco creíble en ese contexto incoherente: encontrar números primos cada vez más grandes, computadora mediante, pero no para codificar y establecer códigos de seguridad (los números primos son la *vedette* de la moderna criptografía) sino precisamente, y por encargo de una empresa que opera por lo tanto en los márgenes de la legalidad, para romperlos. En ambas *nouvelles* interviene un personaje unificador: Georges LaMente, una especie de vidente y adivino que se define, muy enigmáticamente, como "interlocutor" y cuya función –que consiste en operar sobre la mente de los protagonistas– no quedará nunca del todo clara para los personajes.





CONFIESO QUE NO HE LEÍDO

Torcuato Di Tella, sociólogo e historiador, reflexiona sobre sus lecturas pendientes.

En un primer momento, a la hora de las confesiones, Torcuato Di Tella dice que la mayor culpa la siente cuando piensa en no haber leído aún *La guerra y la paz*, de Leon Tolstoi. "Siempre he tenido cierta curiosidad por leerlo", arriesga, pero el interés parece decrecer a medida que pasan los segundos. "La verdad es que no tengo una curiosidad muy especial pero siempre me pareció que era un libro que mucha gente menciona", aclara. Y comienza a enumerar los motivos de su elección. "Hay algunos autores rusos que me gustaría haber leído, como Fiodor Dostoievski –de quien en realidad he leído algunas cosas–. Pero me hubiera gustado recorrer más sistemáticamente su obra, aunque no espero una gran revelación de sus libros."

Lo que escuchó de *La guerra y la paz* es muy poco: "Me parece una especie de novela histórica. Leerlo me permitiría el conocimiento de un autor y de una perspectiva rusa de la que, en general, tengo poca información. Eso es lo principal, no tengo ningún otro motivo y, en este momento, no es que lamente particularmente no haberlo leído", dice el autor de *Torcuato Di Tella, Industria y política* donde relata, a través de la vida de su padre, la situación social, política y económica durante la primera mitad del siglo en la Argentina.

El interés por Tolstoi se desplaza cuando Di Tella recuerda otros autores abandonados. "Después hay otros autores como Thomas Mann, de quien no he leído prácticamente nada, o creo que he leído un fragmento de *La montaña mágica*. Yo había empezado a leerlo de joven y después nunca terminé. En este momento tengo medio muerto el interés que yo tenía de adolescente por este libro. Después se me traspapeló y nunca hice ningún esfuerzo para comprarlo de nuevo. Me gustaría completar eso de Thomas Mann."

¿Los motivos para abandonar por completo a Mann? "No tuve tiempo, era muy joven y después me pasaron otras cosas. Fui a estudiar a otro lado y lo fui dejando." Pero todo puede cambiar: "Pensándolo bien –reflexiona el autor de *Historia de los partidos políticos en América Latina*– me interesa mucho leer *La montaña mágica* por ese elemento que plantea de un poquito de mística y de simbología y de cierto ascetismo en la vida como proyecto. Me interesaba mucho más de adolescente, pero ahora me sigue interesando. Me decidiría antes por Thomas Mann que por *La guerra y la paz*. La novela de Tolstoi la elegí en principio porque como todo el mundo la menciona pienso que, bueno, alguna vez tendría que leerla. Pero en el fondo no me interesa. Me interesaría completar *La montaña mágica* pero no tengo en este momento tiempo para hacerlo".

El sociólogo dice que cuando elige ficción, prefiere la lectura de narrativa latinoamericana y que, más que nada, se dedica a estudiar cosas de sociología y mucho de historia. "Leo historia como si se tratara de novelas, pero igual me sirve para la profesión, como sociólogo e historiador." Con respecto al libro de Mann, aunque lo haya elegido como falta, su conciencia no se desespera. "No me planteo tener que leerlo. A lo mejor algún día lo hago", dice Di Tella. "A lo mejor ahora que he dicho estas cosas tal vez me veo obligado a leerlo".

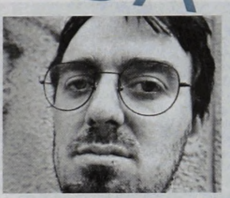
P. M.

LA CAÍDA

Damián Tabarovsky
Kafka de vacaciones



KAFKA DE VACACIONES
Damián Tabarovsky
Beatriz Viterbo
Rosario, 1998
38 págs, $ 7



por Martín Schifino

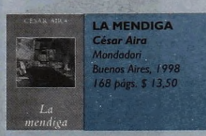
Hace siete años, bajo el ominoso título de *Cómo ser Rimbaud*, Cesar Aira murmuró unas charlas cuyo asunto, el poeta maldito, sirvió en realidad de excusa al *quid* de otra cuestión, las ideas literarias del orador. Por entonces Aira ya había escrito las novelas más inteligentes de su generación (*Ema, la cautiva*; *La liebre*; *Canto castrato*; *Una novela china*) y empezaba a buscar una estética de lo breve, una literatura a todas luces veloz. La pesquisa expuesta en aquellas charlas parecía aguda y distendida. Debía entenderse la escritura como una suerte de pensamiento en acto, o dicho de otro modo, como una forma de la acción de pensar (sí, esto ya lo había dicho Goethe, en *Fausto*, y los surrealistas, pero nadie es original). Nada de proyectos, entonces, nada de penosas correcciones, adiós a la mismísima idea del trabajo literario: sólo el equivalente artístico de la burguesía se ocupaba de esas cosas. Aira, por su lado, perseguía un mito personal: el del escritor instantáneo, el de la literatura sin mediaciones.

Esta actitud desenfadada, que va a contrapelo de casi todos los postulados novelísticos y que, para quienes no poseen la velocidad mental de Aira, puede resultar tan inédita como impracticable, creó una ristra de imitadores, salteadores y latos saltimbanquis literarios. Con *Kafka de vacaciones*, Damián Tabarovsky se inscribe en los tres grupos. Como imitador, utiliza la inmediatez, la indefinición genérica y, aunque no la velocidad, la brevedad de su modelo. Ya como salteador, hace propia la estética del *nonsense*, convoca a un narrador-alter-ego que es sociólogo como él mismo y que escribe frases del estilo de: "Soy la pura potencialidad" (aclaremos que dos palabras del vocabulario aireano son *puro* y *potencia*; se ve que Tabarovsky necesitaba una más fea, de ahí: *potencialidad*). Como saltimbanqui, en fin, escribe el resto del... digamos texto.

La fábula es de una vacuidad insigne, pero ahí va: un hombre se lamenta ante el lector por haber perdido a su amada, "Kafka", quien a las cinco páginas resulta ser una perrita (el hombre se da cuenta al mismo tiempo que el lector), una perrita con inclinaciones lésbicas, que ha huido con otra perrita; el hombre analiza su amor, cae en la sociología humana y animal, y finalmente se desvanece entre su propia verborrea; la perrita toma entonces la posta de la narración y cuenta otra versión –opuesta, obvio– de la relación amorosa. Fin. Uno podría condonar la fábula, quizás, si a su altura no estuviera el estilo. Ejemplo de frase tabarovskiana: "En realidad nunca tomé demasiado café, o para ser sincero nunca en mi vida tomé café... no le conozco el gusto, ni siquiera el olor... el olor del café me da náuseas, jaqueca, acidez... su mero nombre me irrita, me pone de mal humor...", así durante treinta páginas, oración tras oración acribillada con esos tres celinescos puntitos (que ya eran bastante molestos en Céline, dicho sea de paso). Mejor no mencionar errores gramaticales como "alcanzaría con que la pelotita pase".

Cuando un lector se cruza con un libro así, hace su aparición una de las preguntas más viejas de la humanidad. ¿Qué quiso decir el autor? Por mi parte, confieso ignorarlo. Una vez apartados las ridículas autocitas y los jueguitos de taller literario (citar un bolero, una canción de LaurieAnderson, parafrasear el texto *assez* de Beckett), *Kafka de vacaciones* se desvanece en el aire. O casi. Porque en toda su prosa resuenan dos riesgos: el de querer hacer propia una estética ajena; el de anteponer la teoría (airiana, en este caso) a la práctica de la escritura. Tabarovsky haría bien en recordar –y releer, o leer– todo lo que escribió Aira antes de iniciar una escritura intempestiva e instantánea. Mientras tanto puede ir formulándose la pregunta que abre *Kafka de vacaciones*: "¡Cómo pude caer tan bajo!".

La realidad, sí, la realidad



LA MENDIGA
César Aira
Mondadori
Buenos Aires, 1998
168 págs. $ 13,50

por Daniel Link

La literatura de César Aira (y las ideas sobre la literatura que vindican, sobre todo, sus novelas) es sencilla como los elementos *naturales* (de hecho, una de las preguntas más habituales en las páginas de Aira es qué cosa es lo natural y, por lo tanto, qué cosa es la cultura, su contrario). El siguiente párrafo de *La mendiga* es una ilustración perfecta del *dispositivo Aira* para contar: "A todo esto, como era malísima estudiante, se llevó todas las materias en primer año, dio mal todos los exámenes, y repitió. La segunda vez, por una serie de golpes de suerte, logró pasar, llevándose previas... Si en Primero había hecho algún esfuerzo, en Segundo se tiró al abandono más completo. Su cabeza se cerró a todo conocimiento nuevo, con el movimiento lento pero definitivo de una concreción natural. No había nada que hacer por ese lado, como no hay nada que hacer con el cielo o con el mar". Aira es uno de los pocos narradores argentinos profundamente *interesados* por el presente y sus formas: la escuela, un Pumper Nic, un kiosco de diarios de barrio, una obra en construcción, un gimnasio, un hotel sindical de vacaciones, lo más inmediatamente *perceptible* como la realidad cotidiana, lo que cualquier habitante de Buenos Aires puede reconocer como su propia cotidianidad. De eso se parte para llegar a otro lado, en este caso: el cielo, el mar, el arte.

El dispositivo Aira está armado para dar cuenta de la totalidad de lo real pero gracias a esa operación mágica (la escritura), lo real es procesado hasta volverse otra cosa; no cualquier cosa, sino *la literatura*. Y la forma para dar cuenta de la totalidad de lo real es la acumulación, porque Aira no es un escritor realista aun cuando reproduzca el ademán balzaciano (en un sentido no político, el proyecto de Aira es totalitario: cada persona entrevista en la calle guarda una historia, y Aira se propone, como Balzac, contarla). El universo es un barrio de Buenos Aires, Flores, y cada una de sus novelas, podría decirse, nace de una esquina, un edificio, un *fragmento* de experiencia, una *potencia* de historia escondida detrás de la monotonía de lo visto repetidamente. ¿Tentativa de agotar un lugar porteño? Tal vez.

Lo cierto es que la escritura de Aira es *automática* (la historia no ha sido previamente planificada: así como la vamos leyendo ha sido construida: no hay correcciones y es el relato el que debe salvar las contradicciones que van surgiendo al correr de la pluma). Una adolescente, en un colegio argentino, lee *Los fantasmas*. Interrogada sobre qué le parece, contesta irritada: "Parece que está escribiendo lo primero que ve, lo que se le pasa por la cabeza". Dejando de lado la distancia infinita entre lo que se ve y lo que pasa por la cabeza, la adolescente acierta: ese es, precisamente, el dispositivo Aira de escritura".

Pero hay más, está la cultura de masas. Aira podría construir historias de acuerdo con modelos "literariamente correctos". Pero como es un escritor experimental (de ahí las incondicionales adhesiones que cosecha entre la crítica local, que *adora* lo experimental), las historias responden a la lógica demencial y alucinada de la cultura de masas: la televisión, el cine, los novelones espantosos que el propio Aira traduce. Explosiones, robots, catástrofes naturales, clones, barroquismos familiares: todo cabe en la literatura de Aira porque sus novelas se construyen precisamente a partir de la constatación del vacío de sentido que constituye la cultura actual. En *La mendiga* la historia es irresumible. Hay una mendiga que se cae en la calle. Por uno de esos azares (no de la vida, sino de los guiones televisivos), se cruza con Cecilia Roth en el rol que hacía en "Nueve lunas" cuando la novela fue (supuestamente) escrita. Es otro actor (pero cuál), improvisando en un papel secundario, quien cuenta la historia (delirante) de cómo una mujer se transformó en *esa* mendiga del barrio de Flores.

En *Los fantasmas* una madre y una hija miraban una telenovela. La Patri, que va matarse en uno de los mejores finales de novela que se hayan escrito nunca, dice: "Qué absurdo". La madre le responde: "Absurdo como la vida" o algo por el estilo. Con *La mendiga* se cierra un ciclo en la obra de Aira, que en los últimos tiempos ha explotado hasta la exasperación (esta novela es, en efecto, exasperante) la imaginación masmediática.

Más allá de *La mendiga*, sólo la transcripción de un guión de televisión argentina. Sólo esto bastaría para justificar este libro sorprendente (no es un dato menor que los libros delirantes de Aira conserven la capacidad de *sorprender*), pero hay más: cada descripción de Aira es un prodigio de perfección y los proustianos fragmentos de teoría que va incorporando en sus relatos ("La democratización repentina operada durante la década peronista había dejado como secuela entre el proletariado una sensación embriagante de que todo estaba permitido") suelen ser deliciosas y astutas revelaciones sobre lo nimio.

Aira propone un universo completo, y ese universo se sostiene en un mecanismo sencillo. Lo único que sus generosas novelas le piden al lector es que se deje llevar por la marea narrativa. Después de todo, la literatura es una adicción sin efectos secundarios.♣



"LAS NOVELAS DE AIRA SE CONSTRUYEN A PARTIR DE LA CONSTATACION DEL VACIO DE SENTIDO DE LA CULTURA ACTUAL"



INFANTILES

El tiempo que tardó Tomás de Nick Sharratt y Stephen Tucker (Ediciones de la Flor, 32 páginas, $ 8) no lleva en su tapa o contratapa una edad determinada para su potenciales lectores. Afortunadamente, puede ser leído y disfrutado por personas de distintas edades y resultar entretenido, didáctico o divertido, según los casos. ¿De qué se trata? De la no tan remota posibilidad de que un chico se tope con una lata de pintura, y de sus infinitas consecuencias. Consecuencias monocromáticas que dependerán del color de la pintura en cuestión. A través de un cuidado diseño, que tiene en cuenta el tamaño y tipo de letra, los colores y los tamaños de los dibujos, se va contando la historia de Tomás, a quien sólo le lleva tres segundos decidir qué hacer con la lata de pintura roja. A partir de ahí, los autores no narran únicamente a partir del texto escrito, sino que –lo que resulta más interesante– la narración también debe gran parte al diseño de la página, los colores y los objetos, hasta llegar al desenlace del relato. Los más chicos podrán aprender las medidas básicas del tiempo, a partir de la enumeración de segundos, minutos, horas, semanas y años al mismo tiempo que se entretienen.

Ursula K. Le Guin, una escritora de reconocida trayectoria por la trilogía *Un mago de Terramar, Las tumbas de Atuan* y *La costa más lejana*, presenta con esta edición el primero de sus libros para chicos. En *Alejandro el espléndido y los alagatos* (Sudamericana, 54 páginas, $ 6), el protagonista (un gato) abandona a su familia en medio de la noche para recorrer el mundo en busca de aventuras. Así, Alejandro Suave deja el hogar paterno y es sorpendido por un mundo muy distinto a la granja en la que estaba acostumbrado a vivir: calles y rutas, camiones y perros que lo persiguen hasta que Alejandro queda exhausto, trepado a un árbol. Una vez que pasa la noche y Alejandro –aún sobre el árbol– siente frío, miedo y se arrepiente de lo que hizo, recién en ese momento, aparece Juana, un gato con alas, que lo ayudará a bajar y le dará hospedaje. Así, la estructura del relato continúa por los carriles más tradicionales de la literatura infantil sin arriesgarse demasiado en innovar en el género. El libro está ilustrado por el norteamericano S. D. Schindler.

P. M.

RAROS, COMO ENCENDIDOS

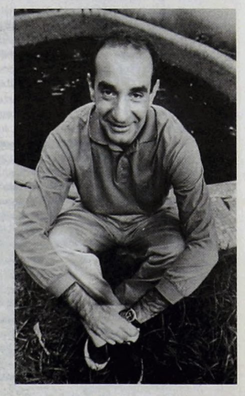


HOMBRES AMABLES
Marcelo Cohen
Norma
Buenos Aires, 1998
322 págs., $ 19

por Leonardo Moledo

"Como un cuerpo con un súbito hueso de más, como una goma que ya no borra sin manchar", como un curioso paisaje "donde la espontaneidad de los hechos supera el vigor del deseo", *Variedades* y *Hombres Amables* –las dos *nouvelles* de Marcelo Cohen que conviven en este libro– se suceden como un paisaje que se comprende a medias y con regiones que escapan a la percepción por falta de categorías adecuadas.

En la primera de estas *nouvelles*, *Variedades*, una pareja es contratada por una empresa para sustituir a un par de personajes, ricos y famosos; deben figurar por ellos, fotografiarse por ellos, intervenir en las revistas de chismes por ellos, hasta que un accidente los obliga a vivir por ellos; en la segunda, Emilio Dainez deambula por un baldío habitado por una especie de marginalidad suburbana y trata de organizar el paisaje, encontrarle sentido. No es casual que el personaje se dedique a una ocupación también marginal y poco creíble en ese contexto incoherente: encontrar números primos cada vez más grandes, computadora mediante, pero no para codificar y establecer códigos de seguridad (los números primos son la *vedette* de la moderna criptografía) sino precisamente, y por encargo de una empresa que opera por lo tanto en los márgenes de la legalidad, para romperlos. En ambas *nouvelles* interviene un personaje unificador: Georges LaMente, una especie de vidente y adivino que se define, muy enigmáticamente, como "interlocutor" y cuya función –que consiste en operar sobre la mente de los protagonistas– no quedará nunca del todo clara para los personajes.



Nada es muy claro en *Hombres Amables*: empresas y ocupaciones exóticas, empleados-víctimas, paisajes indeseables; a partir de (o en medio de) la confusión de la realidad (pero no del relato), Marcelo Cohen construye una estética que –se adivina– tiene una estructura sólida aunque difícil de atrapar del todo, no por escurridiza sino por inasible, lo cual es sin duda el propósito del autor. Deliberadamente, no pretende aclarar sino confundir, como confunde a los personajes; deliberadamente obliga al lector, como a sus personajes, a peregrinar tras la búsqueda de sentido en un mundo por completo extraño y degradado. Aunque son historias sin fisuras narrativas y perfectamente coherentes, inducen la permanente sensación de incoherencia: los personajes se mueven en contextos que no comprenden, reciben señales que no son capaces de interpretar, y lo confiesan. Desorientados, desorientan, y el lector, como los personajes –se propone Marcelo Cohen– queda sumido en un desconcierto de fondo, en una situación de puro extrañamiento y, en un contexto más inclinado al *collage* en *Variedades*, más al *bricolage* en *Hombres Amables*, acepta la paradoja y cae en la trampa.

La estética de Marcelo Cohen, así armada, no gustará a todos. Pero precisamente, *Hombres Amables* no se propone gustar, ni entretener, ni hacer concesiones –respecto de los tiempos narrativos o el número de páginas, por ejemplo–, ni usar ningún truco de género o de otra clase por bueno o malo que sea. Como sus novelas anteriores, *Hombres Amables* no tiene estrategia de público: se escribió porque se escribió, lo cual al fin de cuentas es lo que hace funcionar la literatura.

Tal vez sea un error editorial haber publicado ambas *nouvelles* en un solo volumen ya que la conexión entre ambas –sostenida sólo por un personaje que las relaciona– no se comprende bien y puede resultar excesiva. Pero uno puede pensar que esta superposición también es deliberada. Al fin y al cabo, como dice el propio adivino y mentalista Georges LaMente, *nada es tan difícil como no engañarse*.♣

lidad, sí, la realidad


"LAS NOVELAS DE AIRA SE CONSTRUYEN A PARTIR DE LA CONSTATACIÓN DEL VACÍO DE SENTIDO DE LA CULTURA ACTUAL"

do no político, el proyecto de Aira es totalitario: cada persona entrevista en la calle guarda una historia, y Aira se propone, como Balzac, contarla). El universo es un barrio de Buenos Aires, Flores, y cada una de sus novelas, podría decirse, nace de una esquina, un edificio, un *fragmento* de experiencia, una *potencia* de historia escondida detrás de la monotonía de lo visto repetidamente. ¿Tentativa de agotar un lugar porteño? Tal vez.

Lo cierto es que la escritura de Aira es *automática* (la historia no ha sido previamente planificada: así como la vamos leyendo ha sido construida: no hay correcciones y es el relato el que debe salvar las contradicciones que van surgiendo al correr de la pluma). Una adolescente, en un colegio argentino, lee *Los fantasmas.* Interrogada sobre qué le parece, contesta irritada: "Parece que está escribiendo lo primero que ve, lo que se le pasa por la cabeza". Dejando de lado la distancia infinita entre lo que se ve y lo que pasa por la cabeza, la adolescente acierta: ese es, precisamente, el dispositivo Aira de escritura".

Pero hay más, está la cultura de masas. Aira podría construir historias de acuerdo con modelos "literariamente correctos". Pero como es un escritor experimental (de ahí las incondicionales adhesiones que cosecha entre la crítica local, que *adora* lo experimental), las historias responden a la lógica demencial y alucinada de la cultura de masas: la televisión, el cine, los novelones espantosos que el propio Aira traduce. Explosiones, robots, catástrofes naturales, clones, barroquismos familiares: todo cabe en la literatura de Aira porque sus novelas se construyen precisamente a partir de la constatación del vacío de sentido que constituye la cultura actual. En *La mendiga* la historia es irresumible. Hay una mendiga que se cae en la calle. Por uno de esos azares (no de la vida, sino de los guiones televisivos), se cruza con Cecilia Roth en el rol que hacía en "Nueve lunas" cuando la novela fue (supuestamente) escrita. Es otro actor (pero cuál), improvisando en un papel secundario, quien cuenta la historia (delirante) de cómo una mujer se transformó en *esa* mendiga del barrio de Flores.

En *Los fantasmas* una madre y una hija miraban una telenovela. La Patri, que va matarse en uno de los mejores finales de novela que se hayan escrito nunca, dice: "Qué absurdo". La madre le responde: "Absurdo como la vida" o algo por el estilo. Con *La mendiga* se cierra un ciclo en la obra de Aira, que en los últimos tiempos ha explotado hasta la exasperación (esta novela es, en efecto, exasperante) la imaginación masmediática.

Más allá de *La mendiga*, sólo la transcripción de un guión de televisión argentina. Sólo esto bastaría para justificar este libro sorprendente (no es un dato menor que los libros delirantes de Aira conserven la capacidad de *sorprender*), pero hay más: cada descripción de Aira es un prodigio de perfección y los proustianos fragmentos de teoría que va incorporando en sus relatos ("La democratización repentina operada durante la década peronista había dejado como secuela entre el proletariado una sensación embriagante de que todo estaba permitido") suelen ser deliciosos y astutas revelaciones sobre lo nimio.

Aira propone un universo completo, y ese universo se sostiene en un mecanismo sencillo. Lo único que sus generosas novelas le piden al lector es que se deje llevar por la marea narrativa. Después de todo, la literatura es una adicción sin efectos secundarios.♣



INFANTILES

El tiempo que tardó Tomás de Nick Sharratt y Stephen Tucker (Ediciones de la Flor, 32 páginas, $ 8) no lleva en su tapa o contratapa una edad determinada para su potenciales lectores. Afortunadamente, puede ser leído y disfrutado por personas de distintas edades y resultar entretenido, didáctico o divertido, según los casos. ¿De qué se trata? De la no tan remota posibilidad de que un chico se tope con una lata de pintura, y de sus infinitas consecuencias. Consecuencias monocromáticas que dependerán del color de la pintura en cuestión. A través de un cuidado diseño, que tiene en cuenta el tamaño y tipo de letra, los colores y los tamaños de los dibujos, se va contando la historia de Tomás, a quien sólo le lleva tres segundos decidir qué hacer con la lata de pintura roja. A partir de ahí, los autores no narran únicamente a partir del texto escrito, sino que –lo que resulta más interesante– la narración también debe gran parte al diseño de la página, los colores y los objetos, hasta llegar al desenlace del relato. Los más chicos podrán aprender las medidas básicas del tiempo, a partir de la enumeración de segundos, minutos, horas, semanas y años al mismo tiempo que se entretienen.

Ursula K. Le Guin, una escritora de reconocida trayectoria por la trilogía *Un mago de Terramar, Las tumbas de Atuan* y *La costa más lejana*, presenta con esta edición el primero de sus libros para chicos. En *Alejandro el espléndido y los alagatos* (Sudamericana, 54 páginas, $ 6), el protagonista (un gato) abandona a su familia en medio de la noche para recorrer el mundo en busca de aventuras. Así, Alejandro Suave deja el hogar paterno y es sorpendido por un mundo muy distinto a la granja en la que estaba acostumbrado a vivir: calles y rutas, camiones y perros que lo persiguen hasta que Alejandro queda exhausto, trepado a un árbol. Una vez que pasa la noche y Alejandro –aún sobre el árbol– siente frío, miedo y se arrepiente de lo que hizo, recién en ese momento, aparece Juana, un gato con alas, que lo ayudará a bajar y le dará hospedaje. Así, la estructura del relato continúa por los carriles más tradicionales de la literatura infantil sin arriesgarse demasiado en innovar en el género. El libro está ilustrado por el norteamericano S. D. Schindler.

P. M.

NCENDIDOS

Nada es muy claro en *Hombres Amables*: empresas y ocupaciones exóticas, empleados-víctimas, paisajes indeseables; a partir de (o en medio de) la confusión de la realidad (pero no del relato), Marcelo Cohen construye una estética que –se adivina– tiene una estructura sólida aunque difícil de atrapar del todo, no por escurridiza sino por inasible, lo cual es sin duda el propósito del autor. Deliberadamente, no pretende aclarar sino confundir, como confunde a los personajes; deliberadamente obliga al lector, como a sus personajes, a peregrinar tras la búsqueda de sentido en un mundo por completo extraño y degradado. Aunque son historias sin fisuras narrativas y perfectamente coherentes, inducen la permanente sensación de incoherencia: los personajes se mueven en contextos que no comprenden, reciben señales que no son capaces de interpretar, y lo confiesan. Desorientados, desorientan, y el lector, como los personajes –se propone Marcelo Cohen– queda sumido en un desconcierto de fondo, en una situación de puro extrañamiento y, en un contexto más inclinado al *collage* en *Variedades*, más al *bricolage* en *Hombres Amables*, acepta la paradoja y cae en la trampa.

La estética de Marcelo Cohen, así armada, no gustará a todos. Pero precisamente, *Hombres Amables* no se propone gustar, ni entretener, ni hacer concesiones –respecto de los tiempos narrativos o el número de páginas, por ejemplo–, ni usar ningún truco de género o de otra clase por bueno o malo que sea. Como sus novelas anteriores, *Hombres Amables* no tiene estrategia de público: se escribió porque se escribió, lo cual al fin de cuentas es lo que hace funcionar la literatura.

Tal vez sea un error editorial haber publicado ambas *nouvelles* en un solo volumen ya que la conexión entre ambas –sostenida sólo por un personaje que las relaciona– no se comprende bien y puede resultar excesiva. Pero uno puede pensar que esta superposición también es deliberada. Al fin y al cabo, como dice el propio adivino y mentalista Georges LaMente, *nada es tan difícil como no engañarse.*♣



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos esta semana en Fausto.

Ficción

1. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

2. Recuentos para Demian
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 16)

3. Las piadosas
Federico Andahazi
(Sudamericana, $ 17)

4. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9,50)

5. Ensayo sobre la ceguera
José Saramago
(Planeta, $ 17)

6. Cuentos para pensar
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 18)

7. La identidad
Milan Kundera
(Tusquets, $ 15)

8. Cuentos de Historia Argentina
AA VV
(Aguilar, $ 19)

9. Todos los nombres
José Saramago
(Alfaguara, $ 23)

10. La quinta montaña
Paulo Coelho
(Planeta, $ 17)

No ficción

1. El águila guerrera
Pacho O' Donnell
(Sudamericana, $ 14)

2. Boca, el libro
Manrique Zago / Planeta
(Planeta, $ 39)

3. El harén
Norma Morandini
(Sudamericana, $ 15)

4. Palabras esenciales
Paulo Coelho
(Vergara, $ 16)

5. ¿En qué creen los que no creen?
Umberto Eco - Carlos Martini
(Planeta, $ 15)

6. El mundo iluminado
Angeles Mastretta
(Planeta, $ 16)

7. La voluntad III
Eduardo Anguita - Martín Caparrós
(Norma, $ 35)

8. Homo videns, la sociedad teledirigida
Giovanni Sartori
(Taurus, $ 20)

9. El lado oscuro de JFK
Seymour Hersh
(Planeta, $ 22)

10. La Patagonia blanca
Germán Sopeña
(El Elefante Blanco, $ 16)

¿Por qué se venden estos libros?
"Me parece interesante destacar dos tendencias", dice Carlos Rosas, encargado de ventas de Librería Fausto. "Por un lado, la mayor demanda de libros de José Saramago, que a raíz de ganar el Premio Nobel de Literatura, sumó nuevos lectores a los que ya tenía. Y por otro, *El águila guerrera* en primer lugar de los libros de no ficción muestra que continúa vigente el interés de los lectores por la historia argentina."

¿Te acordás, hermano?



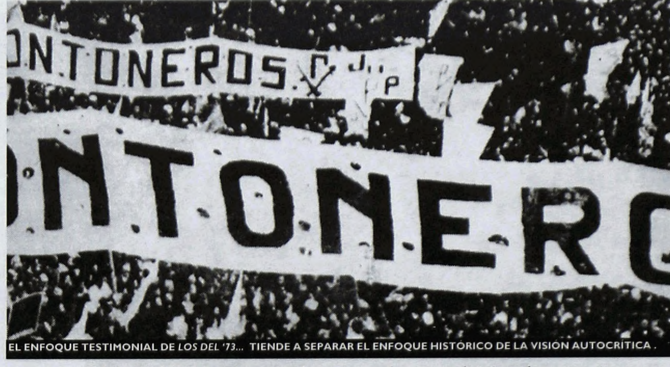
LOS DEL '73. MEMORIA MONTONERA
G.Leónidas Chávez y J.Omar Lewinger
de la Campana
La Plata, 1998
256 págs. $ 14

por Luis Bruschtein

"A la historia hay que asumirla, rescatando lo bueno y desechando lo que no sirve" afirman Gonzalo Chávez y Jorge Omar Lewinger –quienes integraron niveles de conducción de la organización Montoneros–, en la introducción del libro *Los del '73. Memoria montonera*, que se suma a la reconstrucción tardía y polémica de una década que durante muchos años fue etiquetada como "la de los dos demonios" y puesta en cuarentena.

La Voluntad de Eduardo Anguita y Martín Caparrós reconstruye la militancia setentista con un mosaico de testimonios de protagonistas de distintos niveles y ámbitos políticos. Este volumen que publicó editorial de La Campana aporta una visión que se complementa con aquélla. Chávez y Lewinger formaron parte del puñado de militantes que dio origen a las organizaciones guerrilleras peronistas y fueron del pequeño grupo que llegó prácticamente hasta la disolución de Montoneros; un corto periplo de aciertos sorprendentes y profundos errores, de actitudes heroicas y militarismo ciego, de apertura hacia procesos populares y de sectarismo acendrado.

La interna de las organizaciones guerrilleras era una realidad dentro de otra más amplia. Tenía su propia dinámica y sus propias contradicciones, que pocas veces se volcaban hacia el exterior. Chávez y Lewinger no centran sus relatos en ese punto –y sería importante que alguna vez alguien reconstruyera esas contradicciones–, pero el desarrollo de sus testimonios aporta indicios y climas que da a una idea de "grupo", de esa camaradería fundida en la decisión inicial de unos pocos.



EL ENFOQUE TESTIMONIAL DE *LOS DEL '73...* TIENDE A SEPARAR EL ENFOQUE HISTÓRICO DE LA VISIÓN AUTOCRÍTICA.

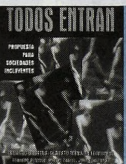
Lewinger señala que las organizaciones armadas no hubieran sido lo que fueron sin el Cordobazo y el proceso de luchas populares que se desencadenó a partir de allí. Sin embargo, la composición de los niveles de conducción superior de todas las organizaciones guerrilleras, inclusive las no peronistas, no dio cuenta nunca de esa importancia que supuestamente se le asignaba a la lucha popular.

Desde ese lugar, *Los del '73...* ayuda también a relativizar algunos de los lugares comunes con que suele abordarse esta historia. Ambos son exponentes de dos de las vertientes que confluyeron en la gestación de las organizaciones guerrilleras peronistas. Chávez es hijo de un militante de la Resistencia Peronista, protagonista del levantamiento del 9 de junio de 1956, Horacio Irineo Chávez. Lewinger integró un grupo marxista que provenía de la agrupación Praxis que dirigió Silvio Frondizi. Chávez fue dirigente del Movimiento Revolucionario Peronista que dirigió Gustavo Rearte, un prócer de la izquierda peronista. Lewinger comenzó a prepararse, junto al grupo que integraba y que dirigía su hermano Arturo, para sumarse a la guerrilla del Che en Bolivia. Ambos, cada uno por su lado, estuvieron al mismo tiempo en Cuba, en los primeros años de la Revolución. En el momento del golpe militar de 1966, Chávez era militante obrero y Lewinger, militante estudiantil. La historia de estas dos vertientes, la peronista histórica y la marxista, son menos conocidas que la de los jóvenes católicos.

Quizás las dos páginas y media que siguen al subtítulo: "Nuestra ideología" constituyen el aporte crítico y autocrítico más fuerte del libro, donde se apunta al proceso de sectarización y militarización de los Montoneros. Pero la autocrítica no es una declaración o un manifiesto político sino que esencialmente es una lectura de la historia. Un andarivel por donde se cuenta la historia *desde un determinado punto de vista*, sin que sea posible desprender una cosa de la otra. El enfoque testimonial de *Los del '73...* tiene el valor histórico de reconstruir esa mezcla de nostalgia y mística que formaba parte de la vida de las organizaciones armadas, pero tiende a separar el enfoque histórico de la visión autocrítica quizás por el temor a empañar el recuerdo de sus compañeros.♣

PASTILLAS RENOMÉ

por Daniel Link



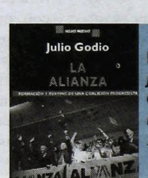
TODOS ENTRAN
Eduardo Bustelo y Alberto Minujin (eds.)
Unicef/Santillana
Bogotá, 1998
280 págs. $ 12

¿Se acuerdan de la democracia? Bueno, hacia el fin de milenio mucha gente comenzó a *recordar* los contenidos de la *democracia*, esos contenidos que los últimos veinte años de gobiernos conservadores arrojaron en el cuarto de los desperdicios. "Tercera vía", "sociedades incluyentes" son algunas de las invenciones finiseculares para reintroducir una discusión tan obvia que da vergüenza, casi, haber olvidado. En la introducción a este volumen colectivo patrocinado por la Unicef América latina, su directora *recuerda* que "el objetivo último del desarrollo es la gente, hay que pensar que esas mujeres y hombres del mañana son los niños de hoy". Se trata, pues, de diseñar un modelo de desarrollo a partir del cual "todas las mujeres y hombres de la región tengan acceso a los beneficios del desarrollo". Las políticas de ajuste hegemónicas en América latina desde la década del ochenta demostraron no sólo su incapacidad para promover procesos de desarrollo sino, sobre todo, para distribuir el desarrollo equitativamente entre todos los sectores de la sociedad. La compilación *Todos entran* examina críticamente los pasos según los cuales se instrumentaron esas políticas (que coagularon, ya en los noventa, en lo que se conoce como "Consenso de Washington") y propone un modelo de desarrollo democrático, igualitarista, inclusivo.



MISERIAS DEL PRESENTE, RIQUEZA DE LO POSIBLE
André Gorz
Paidós
Buenos Aires, 1998
160 págs. $ 14

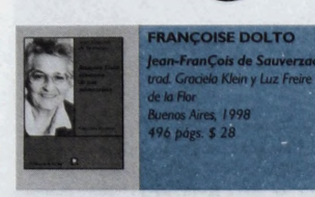
El presente es, claro, algo que debe ser negado. "Hay que atreverse a romper con esta sociedad que muere y que no renacerá más (...). No hay que esperar nada de los tratamientos sintomáticos de la *crisis*, pues ya no hay más crisis: se ha instalado un nuevo sistema que tiende a abolir masivamente el 'trabajo'", proclama André Gorz, ex codirector de *Les Temps Modernes*. Hay que decirlo: el libro de Gorz, vigoroso en sus argumentos y audaz en sus postulaciones, probablemente funcione mejor en relación con el contexto político y económico europeo. En todo caso, su aparición tiene que ver con una voluntad de cambio que sólo se puede auspiciar. Hemos perdido el *trabajo*, argumenta Gorz, como herramienta de integración social y de distribución de la riqueza. ¿Cómo será el porvenir? Es ahí donde hay que intervenir para diseñar, precisamente, un futuro. "La revolución es completa: el individuo de pronto se ve despojado de todas sus máscaras, de todos sus papeles, de todos sus lugares, identidades y funciones que no podía sostener por sí mismo y por las cuales la sociedad que se las confería lo dispensaba y le impedía que apareciera ante sí mismo como sujeto". Es precisamente el punto más débil de la argumentación de Gorz: su afán por postular generalidades lo aleja de las particularidades de la realidad.



LA ALIANZA
Julio Godio
Grijalbo
Buenos Aires, 1998
288 págs. $ 18

Hay particularidades, como la Argentina, dificilísimas de explicar o de insertar en un esquema más general (Europa, América latina). La Argentina se resiste a las categorizaciones al uso. En todo caso, todos los pronósticos de cambio se verifican en el panorama político argentino. Hay que diseñar, en efecto, una sociedad nueva; hay que contemplar, en efecto, políticas de inclusión; hay que articular, en efecto, modelos democráticos de acceso al trabajo, la riqueza y la tecnología. El 2 de agosto de 1997 se constituye la "Alianza", cuyo nombre es ya en sí mismo un indicador de un pacto por venir. "La Alianza (señala Julio Godio) es la expresión política de las contratendencias críticas que la misma tendencia de transformación conservadora menemista ha generado como su contrario en el interior de la sociedad argentina". Cierto. Lo que surge como interrogante (el libro lleva un subtítulo: "Formación y destino de una coalición progresista") es precisamente cuáles políticas articulará la Alianza como contenidos de su vocación *progresista*. Para eso, hay que leer la "Carta a los argentinos" firmada por la Alianza UCR-Frepaso, que se incluye como apéndice del libro y que constituye propiamente un programa de gobierno. ¿Será la Alianza el espacio en el cual se articularán las transformaciones necesarias para hacer de la Argentina un país, ay, que no nos avergüence?

Margaritas a los niños



FRANÇOISE DOLTO
Jean-FranÇois de Sauverzac
trad. Graciela Klein y Luz Freire de la Flor
Buenos Aires, 1998
496 págs. $ 28

por Sandra Russo

No es apenas una anécdota. Puede haber sido –y así lo sospecha Jean FranÇois de Sauverzac, el autor de este ensayo sobre Francoise Dolto– la escena que marcó a fuego a esta mujer que dedicó su vida a desentrañar el psiquismo infantil y sus fuertes y enmarañados lazos con la palabra y los actos de los padres. FranÇoise Marette tenía entonces doce años, y creía en su madre, Suzanne. La niña estaba por tomar la comunión en un momento dramático para su familia: poco antes, a su hermana mayor, Jacqueline, adorada por sus padres, se le había declarado un cáncer fulminante. Suzanne, la madre atormentada, estaba entrando en un delirio que se iría incrementando con los años. La mujer había escuchado que si una niña pura que está por tomar la comunión reza una plegaria, Dios la escucha. Encomendó a la pequeña FranÇoise, entonces, nada menos que la tarea de obrar el milagro de sanar a Jacqueline. FranÇoise rezó y rezó, obediente y deseosa de que su fe devolviera a su hermana la vida y la felicidad a su familia. Pero Jacqueline no se curó. Unos meses después, en 1920, moría, a los dieciocho años.

Su madre nunca se recuperó. Poco a poco fue quebrándose, cada vez en más pedazos, y sólo sobrevivió, especula Suaverzac, para alimentar odio hacia sus otros hijos, especialmente hacia FranÇoise, a quien responsabilizaba por no haber salvado a Jacqueline.

Sauverzac desliza que no son pocos los analistas de niños que eligen su trabajo para intentar entender a sus padres. Pero también, en el caso de Dolto, parece tan fuerte esa motivación como la otra, la de tratar de responderse las propias preguntas de la infancia, esas preguntas que tan a menudo son desoídas, subestimadas, preguntas mudas que nadie escucha y mucho menos responde. Una de las preguntas clave en la infancia de Dolto fue dónde están los niños por nacer, si acaso en el mismo lugar al que van los que mueren: ellos son *los invisibles*. La muerta era su hermana Jacqueline, y antes que ella, su tío Pierre, caído en la Primera Guerra. Con él había intercambiado las primeras cartas de su vida, en las que le decía que ella era su novia y estaba esperándolo. De esa época data una anécdota personal de Dolto, quien, muy pequeña, escuchó hablar a una señora desconsolada. Le dijeron que era una viuda que había perdido a su marido en la guerra. La niña preguntó: "¿Por qué llora si ha perdido a su marido? Mejor haría buscándolo".



SAUVERZAC HACE UN RECORRIDO POR LA VIDA DE LA PSICOANALISTA, DETENIÉNDOSE EN LOS MATICES QUE, SOBRE CUESTIONES RELEVANTES, SUBRAYARON CADA UNO A SU TURNO FREUD, LACAN Y DOLTO.

En el libro, Sauverzac, un interlocutor privilegiado de Dolto, hace un recorrido por la vida de la psicoanalista, se interna en las capillas psicoanalíticas, deteniéndose en los matices que, sobre cuestiones relevantes, como los celos o la sexualidad femenina, por ejemplo, subrayaron cada uno a su turno Freud, Lacan y Dolto. También detalla los hallazgos más importantes de esta última, como la muñeca flor. Intuitiva y audaz, ante el drástico caso de Bernadette, una niña psicótica, Dolto detecta una agresividad atroz y sin cauce que mantiene presa a su pequeña paciente. Bernadette tenía una mona de peluche a la que asignaba las irreprimibles malas intenciones que sentía hacia su madre, y se descargaba con ella. Ese *reemplazo* de la locura le dio la idea a Dolto de inventar una muñeca de paño con la cara de una flor, que mandó a hacer, pero antes habló de ella a la niña, que obsesivamente dibujaba árboles. Le habló de una muñeca-vegetal, una muñeca-flor. "¿Qué es eso?", le pregunta la madre de Bernadette. "No sé", contesta Dolto explorando la reacción de la niña, quien la interrumpe gritando de alegría "Sí, sí, una muñeca-flor". Lentamente, en sus sesiones, Bernadette fue descargando toda su culpa en la muñeca, cuya cara era una margarita.

Casualmente, si es que las casualidades existen, el nombre completo de la célebre analista era FranÇoise Marguerite Marette Dolto.♣

La ola verde



MALA SANGRE
Colm Tóibín
Traducción de Isabel B. de Faley
Peninsula
Barcelona, 1998
262 páginas, $ 21,50

por Dolores Graña

Es difícil descubrir cuáles son los atractivos de un libro de viajes: ¿el tránsito incesante? ¿Un estilo particular de escritura? ¿Los lugares recorridos? Quién sabe. Lo que es seguro es que Colm Tóibín (autor de la novela angloargentina *Historia de la noche* y de otras dos crónicas: *Homage to Barcelona* y *La señal de la cruz: viaje al fondo del catolicismo europeo*) quiso aportar su granito de arena a los miles de páginas que se han escrito sobre el conflicto entre la Irlanda del sur –católica y republicana– y la del Norte –protestante y monárquica– a través de una recorrida por las volátiles fronteras entre los dos estados.

Podría pensarse que este libro intenta probar algo: la futilidad del conflicto, la influencia del fanatismo religioso en la prolongación del odio racial, la ineptitud de ambos gobiernos para resolver una guerra que tiene más años de los que pueden aceptarse como válidos, máxime si el propio autor (como irlandés y como católico) tendría que sentirse involucrado. Pero no: Tóibín dedica buena parte del libro a demostrar cuán largo es el trayecto de uno a otro pueblo (todos igualmente grises, desolados y sufrientes), el hambre que le provocan dichas caminatas, el pésimo estado de los caminos, lo molestos que son los controles fronterizos y lo mucho que se aburre en los festivales folklóricos. Interminables pubs, partidos de fútbol gaélico (ocho jugadores en una mezcla de rugby y *soccer*), manifestaciones de la UDR (el regimiento británico que reemplazó a los detestados *B-Specials* en la defensa del Ulster por parte de la Corona) y entierros. Muchos entierros y muchos muertos. Demasiados.

Son todos irlandeses a uno y otro lado de la frontera, dice Tóibín, animándose a opinar por única vez (salvo cuando hace su aparición Ian Paisley, líder de los unionistas). Irlandeses grises, resignados, sin demasiado que hacer (salvo aprovechar la diferencia de precios entre el Sur y el Norte para pasar contrabando) y darse cuenta de que nadie sabe demasiado cómo fue que comenzaron los *Troubles*, pero nadie parece dispuesto a ceder un milímetro. El autor recoge testimonios de ambos lados de la frontera, entrevista a curas y ministros, participa de desfiles en conmemoración de la derrota de los católicos a manos de los orangistas protestantes en 1689 y observa a chicos de siete años encapuchados, tirando piedras contra los tanques británicos. Y sigue sin sentir nada. La prosa de Tóibín es seca, plana, casi forense. No era imprescindible una opinión formada o una declaración de principios, pero tanta frialdad no se condice con la intención del autor, que se queda a mitad de camino entre la guía *Lonely Planet* de trinchera y el diario íntimo. Sólo al final, cuando llega a Armagh a entrevistar al único testigo de una matanza de once personas a manos del Ejército, encuentra el tono: el hijo adolescente de Alan Black casi choca el auto paterno frente a su casa. El padre -luego de haberse negado a hablar del tiroteo durante horas- toma el volante, y Tóibín descubre entonces que "la expresión de su rostro y su voz habían cambiado. Se había olvidado de que era un superviviente". Precisamente lo que el autor decidió hacer durante todo el libro.♣

NOTICIAS DEL MUNDO

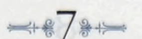
El prestigioso premio Goncourt (que integra el circuito de los grandes premios, como quien dice la fórmula uno o el Grand Slam) fue entregado a Paule Constant por su novela *Confidencia por confidencia*. Integraban la nómina de finalistas Gérard de Cortanze, Olivier Rolin y François Sureau. *Confidencia por confidencia* es, dicen, una comedia implacable en el género "novela de campus" cultivado, entre otros, por David Lodge. Cuatro mujeres se reencuentran en un simposio de teoría feminista. Encerradas, se enfrentan: el simposio se transforma en ring, etc.

Por primera vez en el siglo se expuso el códice original de Leonardo da Vinci que lleva por título *Libretto di appunti* y que pertenece a la Biblioteca Trivulziana. La excepcionalísima ocasión duró apenas unas horas y el original fue reemplazado por un facsímil, tan al borde de la desaparición se encuentra. El *Libretto* está considerado como uno de los primeros "vocabularios" en italiano. Mide 20 cms. de alto y 14,2 de ancho.

Dos semanas después de su publicación, *The Vampire Armand* de Anne Rice (foto), con una tirada inicial de más de medio millón de ejemplares (*ejem*), ha desplazado del primer puesto en la lista de best sellers a *Bag of Bones*, la última de Stephen King. Los dos libros integran el paquete de lanzamientos navideños, juntos con los últimos de Tom Wolfe, Toni Morrison y Tom Clancey.

Todos los caminos conducen a Roma; Hollywood, también. Paola Casella ha entregado a imprenta un (¿sano?) brote de nacionalismo itálico: *Hollywood Italian* es un documentado y enciclopédico ensayo sobre la influencia que hombres y mujeres de origen (por decirlo de algún modo) italiano han tenido en el desarrollo del cine americano: Rodolfo Valentino, Ida Lupino, Leonardo DiCaprio, Mira Sorvino, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Quentin Tarantino son sólo algunos de los nombres que reivindica la autora.

La biografía sobre Arthur Koestler que ha desatado un pequeño escándalo en Londres fue realizada por David Cesarini y lleva por título *The Homeless Mind*. Nacido en Hungría en una familia judía, la vida de Koestler es casi una síntesis de los vaivenes de la política europea. Afiliado al Partido Comunista, condenado a muerte por Franco, crítico del comunismo, Koestler elige primero el alemán y luego el inglés –idioma en el cual publica su celebérrimo libro *El cero y el infinito* en 1950– como lenguas literarias. Lo que esta nueva biografía revela es que Koestler era, además, un sexópata compulsivo. Jill Craigie (esposa del líder laborista Michael Foot) habría sido violada, entre tantas otras mujeres, por el escritor. Qué feo.



❧ DAVID TOSCANA ❧

El circo latinoamericano

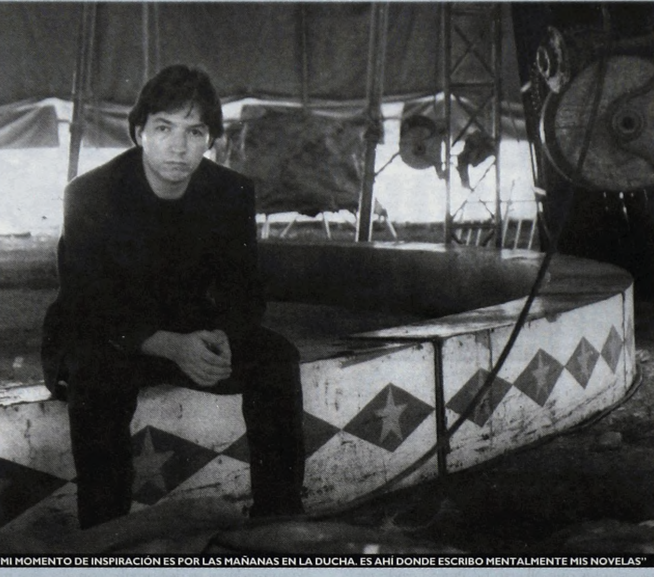
David Toscana nació en Monterrey (México), ciudad donde reside. Ha publicado las novelas Las bicicletas *y* Estación Tula. *Estuvo de paso por Buenos Aires, a propósito de la distribución de* Santa María del Circo, *su último libro.*

por Laura Isola

Santa María del Circo es la historia de un grupo de cirqueros que intentan fundar una ciudad en medio del desierto. Este experimento resulta fallido porque se dan cuenta de que no pueden abandonar sus vidas y transformarse en personas "útiles" para la futura sociedad. Del fracaso y la desesperanza, la relación con la crítica, su *modus vivendi* y la higiénica rutina del escritor habló David Toscana con **RadarLibros** en su paso por Buenos Aires.

¿Cuál es su formación profesional?

–Mi caso es atípico porque yo soy ingeniero y no tengo una formación literaria. Me hice leyendo y escribiendo y es por eso que no escribo reseñas ni crítica. Yo vivo de traducciones y soy editor en Monterrey. Como traductor escribo los guiones para los doblajes de las películas de Disney, de algunas series de televisión y algunos libros. Mayormente hago las adaptaciones de las letras de las canciones. Todas estas cosas me permiten estar mucho tiempo en mi casa para poder escribir.



"MI MOMENTO DE INSPIRACIÓN ES POR LAS MAÑANAS EN LA DUCHA. ES AHÍ DONDE ESCRIBO MENTALMENTE MIS NOVELAS"

¿Trabajó como ingeniero?

–Trabajé mucho tiempo, sí. En aquella época presentaba un proyecto que según mis cálculos duraría un mes pero a la empresa le decía tres. Entonces, durante el tiempo que duraba el trabajo escribía y leía literatura y en el mes correspondiente hacía la entrega. Para burlar los controles fotocopiaba los libros y, de esa manera, parecían informes o instructivos.

¿Por qué vive en Monterrey?

–Monterrey tiene una vida cultural muy escasa: no hay suplementos culturales en los periódicos, no hay carreras relacionadas con la literatura en la universidad. En principio, vivir en Monterrey no fue una elección porque nací ahí, lo que no sería inconveniente para mudarse, sobre todo porque la tradición en México es que para escribir hay que vivir en la Capital. Sin embargo, por capricho, algunos escritores decidimos quedarnos, tratar de romper el centralismo. A la larga nos dimos cuenta de que no existía tal centralismo y que siempre hay un editor esperando una buena novela de donde quiera que sea. Lo que demostró que el centralismo fue más una excusa para justificar mediocridades que una relación de poder. Todavía no existe en México la tendencia de irse a vivir a las afueras y son pocos los escritores que no están en el Distrito Federal.

El tema del circo es un tema muy visitado por la literatura. ¿Qué filiación tiene su novela *Santa María del Circo* con otros textos?

–El parentesco no es tanto con el tema sino con novelas que de algún modo conducen a la desesperanza. Los familiares directos de este libro son *El señor de las moscas*, de William Golding, y *Casa de campo*, de José Donoso. La relación está dada porque hay un grupo de personas que vive aislado e inventa sus propias reglas. Si bien la influencia viene por partida doble, fue *Casa de campo* la que me sopló al oído esta novela.

Pero el tema del circo no aparece en estas novelas...

–Es verdad. Volviendo a la pregunta anterior, el tema del circo está muy presente en la literatura latinoamericana –¡tanto como para hacer un encuentro de escritores de novelas sobre circo!–. Pero a mí me interesa tomar temas comunes y tratar de darles una vuelta de tuerca. Además no es muy fácil ser original porque todos los temas ya fueron tratados.

¿Cómo se manifiesta esa desesperanza, de la que hablaba antes, en la novela?

–Los personajes del circo intentan vivir una vida nueva pero cuando la tienen empiezan a desear la vida anterior. Se bajan del carromato del circo para fundar una ciudad y, por lo tanto, deben cambiar de oficio. Pero sienten que quieren seguir siendo cirqueros. En México se vivía una situación de desesperanza en medio de lo que se llamó el efecto tequila y ése era mi estado de ánimo.

¿Cómo se fueron gestando los personajes?

–Cuando empecé a escribir la novela yo no tenía idea de cómo iban a ser los personajes. Tuve que escribir muchas versiones porque pasaban cosas que no quería. Por ejemplo, el enano fue tomando personalidad a lo largo de la novela y lo mismo que sucede en la ficción –cuando sacan papelitos para sortear qué lugar social le toca a cada uno luego de la fundación de la ciudad– lo hice yo mismo para otorgarle la profesión a cada personaje. Es así que al enano le tocó ser cura y a la mujer barbuda, doctora. Quise compartir el azar que hay en la ficción.

¿Cómo es su relación con el espíritu de trascendencia que implica la literatura?

–Esa no es mi búsqueda, en tal caso será una consecuencia. Me gusta pensar en algunas frases famosas como por ejemplo: "No me seduce la fama de autor inmortal porque sé que algún día habré de morirme". Cuando uno escribe no piensa en los cientos o miles de lectores posibles sino en un único lector y en si la novela es digna de compartir un espacio con otras en las librerías.

¿Cuál fue la respuesta del público y de la crítica en su país?

–La respuesta fue buena y en México me han leído con gusto. Hay poca crítica en México, hay reseñística y he tenido buena relación con la prensa. Quizá por vivir en Monterrey no pertenezco a grupo alguno. Sin embargo, no me interesan tanto las buenas críticas porque se aprende más de las que te critican mal. De los elogios no se aprende nada.

¿Cuál es su relación con el realismo mágico?

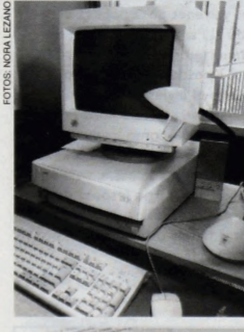
–Lo evito a toda costa, pero al situar una novela en un pueblo con personajes grotescos, se puede pensar que eso es un escenario de realismo mágico y, en mis novelas, ni el mago hace magia. Es algo a lo que no le quiero entrar porque alguien ya compró ese terreno y, si entro, corro el riesgo de ser apaleado. Algunas críticas destacaron el anacronismo de los temas, pero creo que se dejan llevar por una analogía entre personajes del pasado y temas rurales y consideran eso un anacronismo. Mis novelas tienen una visión estrictamente del presente.

¿Cuándo y dónde escribe?

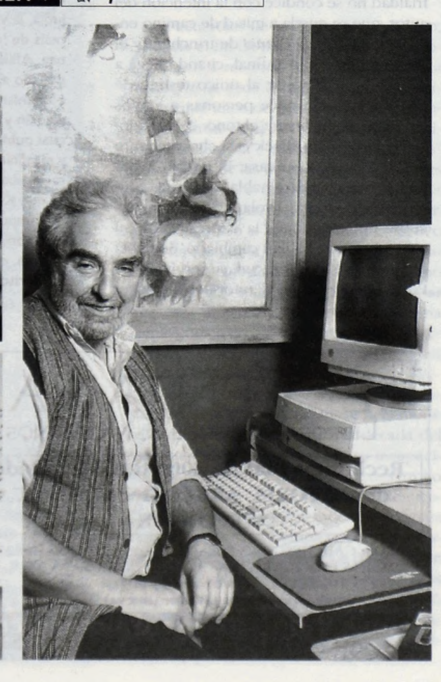
–Escribo en mi casa y mi momento de inspiración es por las mañanas en la ducha. Es ahí donde escribo mentalmente mis novelas. Puedo quedarme horas en la regadera y cuando salgo, todo arrugado por el agua, me pongo a transcribir en la computadora.♣

❧ LA ESCENA DEL CRIMEN ❧ por Laura Isola

FOTOS: NORA LEZANO







PACHO O'DONNELL

Para el autor de El águila guerrera, *escribir es una forma de conjurar la muerte.*

Dostoievski endeudado hasta los dientes dictaba sus novelas por encargo. Los copistas no resistían las dieciséis horas de trabajo que les imponía el escritor y, de tanto en tanto, debía renovar a los cansados escribientes. Pacho O'Donnell, libre de deudas y con menos apremios, conserva del escritor ruso el arte del dictado: "Mi sistema es un poco curioso porque a muchos de mi generación el cambio que implica la computadora nos dejó a mitad de camino. Yo conservo la máquina de escribir y no me pude acostumbrar totalmente a la computadora. La primera versión de mis libros es al dictado y después voy corrigiendo. Tengo un grabador donde voy dictando en el coche, en el Senado y a la noche, antes de dormir, y luego mi secretaria lo pasa en limpio. Estas primeras versiones las considero como un magma, no me importa la forma ni el cuidado literario. Lo que viene después es la corrección y esta parte me gusta mucho: tacho, reescribo una y otra vez. Es como el trabajo del escultor desde la piedra hasta la versión definitiva".

Su lugar de trabajo está en el medio de la casa, con mucho ruido familiar que, lejos de desconcentrarlo, lo motiva. La concentración, la lectura y la corrección de sus libros adhieren al modelo onettiano que él mismo define: "No hay un modelo fijo y cada escritor escribe a su manera. Onetti decía que hay dos formas de escribir: una es la de Vargas Llosa, para quien la literatura es como una esposa, con la que se encuentra todos los días a una hora determinada. En mi caso –decía Onetti–, la literatura es como una amante con la que me junto de tanto en tanto. Soy más onettiano y, cada tanto, tengo uno de esos encuentros apasionados". También comparte con grandes escritores el asma, que no sólo lo aleja de ser un "juntador de cosas que acumulen polvo, como es el caso de los libros" sino que le recuerda insistentemente que es mortal: "El asma no te deja olvidar de que sos mortal. Cuando sos asmático sabés que el borde entre la vida y la muerte es un milímetro más o menos de apertura de los bronquios. Muchos asmáticos coincidimos en que la vida es algo fugaz y que la muerte nos acecha permanentemente. Por eso creo que la literatura, en cualquier caso, encierra la fantasía de la perdurabilidad y en el momento que me sentí más eterno fue en la Biblioteca de Madrid, cuando buscando en el fichero el apellido O'Donnell para ver quiénes estaban, me encontré. Esto te acerca a la certeza de que alguien, alguna vez, va a encontrar mi nombre mucho tiempo después de mi muerte".♣